

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A Clepsydra Libertada

Tiago Filipe dos Santos Soares Valente Clariano

Tese orientada pelo Prof. Doutor João R. Figueiredo,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura.

2017

Resumo:

A poesia de Camilo Pessanha chega aos dias de hoje alterada por deliberações editoriais de que foi objecto ao longo do último século. Devido ao facto de este poeta declamar os seus poemas, alguma confusão foi gerada a respeito da melhor forma de fixar a sua poesia e foi o que moveu poetas e amigos a proporem-se a fazer a sua edição: a *Clepsydra* ficou sujeita a complicações interpretativas que surgiram no seu processo editorial. Estas deliberações editoriais foram fundamentadas em preconceitos acerca da vida e da estética literária deste poeta (que foram insidiosamente propagados durante o processo editorial e de que o poeta não teve culpa) e que também influenciaram o pensamento e a crítica da obra deste poeta. Este trabalho visa também propor caminhos a tomar e cuidados a ter com a fixação do texto e com a edição da poesia de Camilo Pessanha.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha; *Clepsydra*; filologia; crítica literária; música.

Abstract:

Camilo Pessanha's poetry has been differently received according to editorial decisions inflicted upon it throughout the twentieth-century. The poet didn't take part on the editing process of his work and the editors had to make choices without his sanction. Due to this poet's habit of declaiming his poems, some confusion originated as to the best way of editing his poetry, which led poets and friends to propose their own editions: *Clepsydra* was subject to interpretative complications that came up on its editing process. These editorial deliberations, founded both on prejudices about his life and his literary aesthetics (which were insidiously propagated during the editorial process and of which weren't the poet's fault) also greatly influenced the thought and the criticism of this poet's work. This dissertation also aims at offering some paths to follow and cautions to have in mind when fixing the text and editing Camilo Pessanha's poetry.

KEYWORDS: Camilo Pessanha, *Clepsydra*, philology, literary criticism, music.

Conteúdos

Introdução	6
I. A <i>Clepsydra</i> agrilhoadada (ou editada)	9
A <i>Clepsydra</i> de 1920	18
A <i>Clépsidra</i> de 1945 e de 1956	30
A <i>Clepsidra e outros poemas</i> de 1969	40
II. Sugestões para a libertação	49
III. A <i>Clepsydra</i> libertada	77
Conclusão	91
Bibliografia	96
Agradecimentos	100

“Cessae de cogitar, o abysmo não sondeis.”

“Final”, Camilo Pessanha, 1920

Introdução

Camilo Pessanha é um dos maiores poetas do *fin-de-siècle* português ao lado de nomes como Cesário Verde e António Nobre. Estes três nomes são os últimos poetas portugueses que, antes do período modernista, escreveram um único livro de poesia: falo de *O Livro de Cesário Verde*, *Só* e *Clepsydra*, que foram sendo aperfeiçoados¹. Outra característica em comum é o facto de os autores não terem tido mão directa na edição dos seus livros, legando o processo editorial aos seus melhores amigos — Silva Pinto, Alberto de Oliveira e Ana de Castro Osório, respectivamente.

Deve realçar-se que a qualidade destas poesias é muito superior à falta de qualidade do seu processo editorial: apesar de ser comovente por contar com o conhecimento dos melhores amigos dos autores acerca das suas obras, por outro lado o mesmo processo é angustioso pelas deliberações editoriais que foram tomadas, nomeadamente no caso de Camilo Pessanha.

Quando se fala de intervenções editoriais na finalização e na divulgação de obras literárias, são referidos nomes como Emily Dickinson — cujo trabalho foi escolhido e publicado postumamente — ou John Donne — que teve a sua primeira edição em 1633, apesar de esta ser geralmente considerada uma má representação da arte deste poeta. Mesmo o poema “The Wasteland” de T. S. Eliot teve uma história editorial conturbada, tendo sido aperfeiçoado, a pedido do seu autor, por Ezra Pound, a quem o poema depois foi dedicado com a inscrição “Il miglior fabbro” (“o melhor artesão”). Dos casos elencados, o mais similar a Camilo Pessanha será o de John Donne: as primeiras edições

¹ Cesário Verde só teve o seu livro editado postumamente e António Nobre fez passar o *Só* por várias edições e reescritas; fora do país, temos Walt Whitman, cujas *Leaves of Grass* foram sendo progressivamente reescritas. O que interessa é que houve um moroso processo de edição e fixação dos textos destes poetas.

de Pessanha também não deixam espreitar a sua técnica tão bem quanto seria o seu objectivo, enquanto trabalhos filológicos.

A *Clepsydra* de Camilo Pessanha é considerada um livro-fantasma por ter tido várias organizações no que toca à ordem dos seus poemas e cujo resultado muito dependeu das decisões dos seus editores. Em 1920, quando foi lançada a primeira edição da *Clepsydra*, já o seu poeta tinha perdido a vontade de organizar um livro, visto que reage à sua recepção pelo correio referindo a sua alma “há tantos anos morta”. O que resulta num “livro indecível”, como Gustavo Rubim teoriza no seu artigo “Fantasmas da Obra”:

Digamos, pois, que a hipótese do livro indecível pretende suscitar a questão do livro como fantasma interior à escrita poética, evitando assim resolvê-la antecipadamente num programa intencional, ou reduzi-la a mero problema filológico ou de critérios de publicação. Pretende, por outras palavras, pensar o livro enquanto questão inscrita em espectro nas linhas ou entrelinhas do poema. (2008: 88)

Assumindo estes vestígios de obra, inscritos nas linhas ou entrelinhas do poema, gostaria, com o presente trabalho, de fazer ropostas que ajudem a *Clepsydra* a deixar de ser um livro indecível, para passar a ser apenas um livro indecído, como o seu poeta a deixou. Para estes efeitos, serão escrutinadas as várias edições feitas pelos amigos de Camilo Pessanha, de modo a encontrar vestígios do que seria a sua intenção para o livro. À medida que as questões editoriais são questionadas, outros escritos e informações conhecidas do poeta serão analisados para uma melhor intuição dos seus objectivos. Este trabalho parte ainda da ideia de que cada edição da *Clepsydra* exigiu um esforço crítico

de lidar com uma obra incompleta, fragmentada, dispersa e com apenas algumas indicações verbais acerca de como o fazer.

Depois de analisadas as edições da *Clepsydra* feitas pela família Castro Osório, entra em campo a teorização. A que se deverá esta fragmentação e dispersão da sua obra? Porque é que um mesmo poema surge com formas variantes? E a conclusão a que se pretende chegar é uma aproximação desta poesia à estética musical. Avança-se a hipótese de que, nas suas declamações, Camilo Pessanha era, por excelência, um poeta que só escrevia os seus poemas depois de os declamar, sem prejuízo de voltar a declamá-los, com variações, mesmo depois de passados a escrito. Nas suas declamações, o poeta tomava liberdades que não podiam ser tomadas por escrito, o que resultou na dificuldade de fixação da sua poesia. O que se passa na declamação destes versos é parecido com o que se passa em interpretação musical: a mesma peça musical nunca é interpretada da mesma forma. A característica musical dos seus versos constitui uma forma de se libertar do texto e de se aproximar da estética que estava em voga, como por exemplo, na conhecida frase de Paul Verlaine, “De la musique avant toute chose”. Constitui-se, portanto, a libertação da *Clepsydra* pela declamação como uma libertação da fixação, deixando os seus poemas conhecidos, mas nunca fixos nem ordenados numa forma final de que não se pudesse escapar. Pessanha sabia — e era tema recorrente da sua poesia — que a idealização, a criação de hábitos ou de padrões de interpretação tinha o seu maior rival na desilusão que se segue ao confronto com a realidade.

Faço uma última adenda a respeito das referências dos poemas feitas neste ensaio: todos eles remetem para a edição crítica de Paulo Franchetti, publicada pela editora Relógio D'Água em 1995, por considerar ser esta a melhor e mais completa representação do texto de Camilo Pessanha. Sempre que os poemas são citados, sem apelido de autor ou data de edição é para as páginas desta edição que os números entre parêntesis remetem.

I. A *Clepsydra* agrilhoadada (ou editada)

A excelência da poesia de Camilo Pessanha rapidamente lhe fez reputação por causa das suas declamações em cafés e saraus ao longo das poucas vezes que regressou a Portugal, depois de partir para Macau, para trabalhar, a 19 de Fevereiro de 1894. O poeta era amigo próximo de Alberto Osório de Castro, outro poeta, e foi apresentado a Fernando Pessoa no café Suíço pelo general Henrique Rosa. Sabemos que Mário de Sá-Carneiro muito esperava da poesia de Camilo Pessanha, chegando a responder, quando lhe perguntaram qual seria o maior livro de poesia dos últimos trinta anos, que “seria com efeito aquele, imperial, que reunisse os poemas inéditos de Camilo Pessanha, o grande ritmista” (2010: 643). O mesmo poeta pedia a Fernando Pessoa que lhe enviasse versos de Camilo Pessanha², sendo que este transcrevia e decorava alguns destes poemas, que guardava religiosamente³ por o considerar como um mestre.

O conhecimento superficial desta poesia tão hipnotizante pelos seus ritmos, eufonias e harmonias, bem como o facto de permanecer inédita, moveram Fernando Pessoa a contactar Camilo Pessanha, pedindo-lhe autorização para editar a sua poesia na revista *Orpheu*, de cujo conselho editorial fazia parte em 1915:

² A 3 de Dezembro de 1912, pede Mário de Sá-Carneiro: “Rogava-lhe encarecidamente que me enviasse para mostrar ao Santa Rita, os violoncelos do Pessanha e o soneto sobre a mãe – e mesmo mais algum se para isso estivesse” (Carneiro, 2004: 43) e, a 28 de Julho de 1914, a propósito de Pessanha: “Logo que puder, mas logo, rogo-lhe muito, que me envie os versos a que alude. E pedia-lhe, mais uma vez abusando, que, quando tiver vagar, me envie uma cópia do soneto à mãe — e mesmo doutras que eu já conheço — pois é para mim m grande prazer reler esses admiráveis poemas” (idem: 198).

³ Encontram-se transcritos por Fernando Pessoa os poemas “Nocturno” (o que começa com “Voz débil que passas”) e um excerto do poema “Violoncelo”, mas sabe-se que também tinha em sua posse uma versão do soneto que começa com “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”, que Pessanha enviou em carta a Alberto Osório de Castro, antecipando a morte da sua mãe, em 1896, com a descrição “Quer ver medonhos versos meus?” (apesar de a sua mãe só morrer quatro anos depois, em 1900) (Pessanha, 2012: 120-121).

(...) é porque muito admiro esses poemas, e porque muito lamento o seu actual carácter de inéditos (quando, aliás, correm, estropiados, de boca em boca nos cafés) a que ouse endereçar a V. Exa. esta carta, com o pedido que contém. (...) O meu pedido — tenho, reparo agora, tardado a chegar a ele — é que V. Exa. permitisse a inserção, em lugar de honra do terceiro número, de alguns dos seus admiráveis poemas. (...) Entre os poemas que era empenho nosso inserir contam-se os seguintes: “Violoncelos”, “Tatuagens”, “O Estilita” (só conheço, deste, o segundo soneto), “Castelo de Óbidos”, “O Tambor”, “Nocturno”, “Passeio no Jardim”, “Ao longe os barcos de flores”, “O meu coração desce...”, “Passou o Outono já”, “Floriram por engano as rosas bravas...”, “O Fonógrafo”. Ao soneto que considero o maior de todos os seus, e é sem dúvida um dos maiores que tenho lido — “Regresso ao Lar” —, não me refiro, visto que o seu assunto, infelizmente, inibe (e creio ser essa a vontade de V. Exa.) que ele se publique. (Pessoa, 1986: 119)

Este pedido é importante por constituir um primeiro esforço de colecção da poesia de Camilo Pessanha e por vir de Fernando Pessoa, um grande admirador da sua poesia, que transcrevia, repetia e estudava. Um admirador que sentiu que os poemas de Pessanha, enquanto estivessem inéditos, e por isso não estavam fixados, continuariam a correr “estropiados” por Lisboa. Porém, nem esta carta obteve resposta, nem a revista *Orpheu* chegou a ter uma terceira edição, que incluiria versos de Camilo Pessanha⁴.

⁴ Como se pode atestar da carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues a 4 de Setembro de 1916: “Outra colaboração do [próximo] número: Versos do Camilo Pessanha (a propósito; «não cite isto a ninguém»)” (1986: 122).

Na altura em que a carta de Fernando Pessoa foi enviada, Camilo Pessanha encontrava-se em Portugal. O poeta frequentava saraus na casa de Ana de Castro Osório, irmã do seu grande amigo, Alberto Osório de Castro, e a mulher por quem Pessanha se tinha apaixonado quando era mais jovem. Alguns críticos argumentam que esta mulher foi o motivo da saída do poeta para Macau, sustentando-se no poema “Canção da Partida”, onde o poeta, que parte de barco, pede aos seus marujos que atirem o cofre que contém o seu coração ao mar:

E hei-de mercar um fecho de prata.

O meu coração é o cofre sellado.

A sete chaves: tem dentro uma carta...

— A ultima, de antes do teu noivado.⁵ (90)

O noivado referido é o motivo do desinteresse amoroso de Ana de Castro Osório, que estava prometida a Paulino de Oliveira e com quem casou em 1898. Não obstante, e do que se sabe, este poema foi publicado pela primeira vez a 5 de Novembro de 1897, no jornal *A Tribuna*, pelo que precede e expressa ansiedade pelo casamento da mulher que o poeta amava. Camilo Pessanha só torna a conviver com Ana de Castro Osório depois desta ficar viúva, nos regressos que fez ao país depois de 1910.

Em “Canção da Partida” encontramos um dos tons recorrentes da poesia de Camilo Pessanha: a grave depressão que faz implorar a anestesia, a ausência total de sensações — seja pelo atirar do coração ao mar, de modo a não sofrer por causa das

⁵ Tal é o que defende António Osório no seu artigo “O segredo de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório”, publicado na revista *Colóquio/Letras* N.º 155/156, dedicada ao estudo deste poeta.

emoções, seja a pedir o enterro do seu próprio corpo, num poema como “Porque o melhor, emfim”, para não sofrer por sensações:

Porque o melhor, emfim,
É não ouvir nem ver...
Passarem sôbre mim
E nada me doer! (127)

É plausível que a carta de Fernando Pessoa e o seu intuito de ver a poesia de Camilo Pessanha editada tenham sido tema de conversa num desses saraus na casa dos Castro Osório. A crítica não tem prestado muita atenção ao facto de a carta de Fernando Pessoa ter sido enviada no mesmo ano em que Ana de Castro Osório começa o seu projecto editorial para a *Clepsydra*. Ver esta carta (que não tem data) como possível antecessora deste projecto suplementa a hipótese de que terá sido esta a rampa de lançamento para a edição da poesia de Camilo Pessanha.

No início do ano de 1915, nos saraus em casa de Ana de Castro Osório, a anfitriã pede a Camilo Pessanha que comece a registar os seus poemas, de modo a poder organizá-los num livro. O poeta registou vinte poemas em autógrafos e ditou um a João de Castro Osório (que, então, tinha 17 anos), tendo corrigido a pontuação e algumas palavras. O poeta ainda ficou de enviar mais alguns poemas que comporiam a primeira edição da sua obra.

Os poemas registados em autógrafo por Camilo Pessanha datados do início de 1915 foram: “Eu vi a luz em um paiz perdido”, “E eis quanto resta do idyllio acabado”, “Floriram por engano as rosas bravas”, “Esvelta surge! Vem das aguas, nua”, “Desce em folhedos tenros a collina”, “Singra o navio. Sob a agua clara”, “Se andava no jardim”,

“Voz débil que passas”, “Passou o outomno já, já torna o frio”, “Em um retrato”, “Ao longe os barcos de flores”, “Phonographo”, “Ao meu coração um peso de ferro”, “Quem poluiu, quem rasgou meus lençoes de linho”, “Imagens que passaes pela retina”, “Quando voltei encontrei os meus passos”, “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, “Rufando apressado”, “Depois das bodas de ouro” (estes dois com a anotação “De memória”) e “Chorae arcadas”. Para além destes poemas, os poemas “Estátua”, “Crepuscular” e “Interrogação” foram recolhidos do jornal *O Novo Tempo*, onde tinham sido publicados entre 1889 e 1899.

Dos poemas então coligidos, quinze são reunidos e enviados ao editor da revista *Centauro*, Luís de Montalvor, e a sua publicação nesta revista indicia o estado «embrionário» do primeiro livro de Camilo Pessanha, como foi descrito por Ana de Castro Osório⁶. É de notar que oito dos quinze poemas editados na revista *Centauro* em 1916 correspondem a poemas que foram pedidos por Fernando Pessoa. Caso a carta de Fernando Pessoa nunca tenha sido lida por Camilo Pessanha, pode concluir-se que este conjunto de poemas correspondiam aos poemas em que o poeta mais pensava durante os anos de 1915 e 1916, tendo-os declamado em cafés nos quais Fernando Pessoa estava presente, que os ficou a conhecer.

Para a primeira edição da *Clepsydra*, foram ainda enviados por Alberto Osório de Castro os poemas “O meu coração desce” (conhecido por “Queda”), “Ó meu coração, torna para trás” (o primeiro do díptico “Paisagens de Inverno”), “Quando se erguerão as seteiras?” (que por vezes recebe o título “Castello de Óbidos”) e “Na cadeia, os bandidos

⁶ São editados na revista *Centauro* os poemas: “Ao longe os barcos de flores”, “Castelo de Óbidos”, “Desce em folhedos tenros a colina”, “Esvelta surge, vem das águas nua”, “Floriram por engano as rosas de inverno”, “Foi um dia de inúteis agonias”, “Imagens que passais pela retina dos meus olhos”, “Naufrágio”, “O meu coração desce”, “Passou o outono já, já torna o frio”, “Quando voltei, encontrei os meus passos”, “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”, “Se andava no jardim”, “Tatuagens” e “Os Violoncelos”.

presos”⁷, que tinham sido enviados por Camilo Pessanha ao seu amigo em 1907. O poema “Ó meu coração, torna para trás” foi dedicado ao filho de Alberto Osório de Castro, Rodrigo de Sousa Coutinho Osório de Castro. “Quando se erguerão as seteiras?” reporta-se a uma visita ao Castelo de Óbidos partilhada por Camilo Pessanha e Alberto Osório de Castro.

Os restantes poemas que compõem a primeira edição da *Clepsydra* são compilados de autógrafos e cópias feitas pelos Castro Osório através das seguintes fontes coligidas por Paulo Franchetti para a sua edição crítica da *Clepsydra*: um autógrafo de “Tatuagens” datado de 1 de Janeiro de 1916, um autógrafo de “Depois da luta e depois da conquista”, pertencente a Carlos Amaro, e a cópia de “Foi um dia de inúteis agonias”⁸, levada a cabo por João de Castro Osório num dos saraus e que depois foi submetida a Camilo Pessanha para correções de pontuação e ortografia.

Da transcrição dos poemas para a sua edição resultaram transtornos no equilíbrio dos mesmos (em termos de tempo ou ritmo e em termos de tom ou som): disso é exemplo a dificuldade de interpretação da caligrafia do poeta, que leva os primeiros editores a publicar o poema “Queda” com o décimo verso “Átomo miserando”, quando nos manuscritos se lê “Atono”⁹. Note-se que é apenas uma palavra, mas como transtorna completamente o poema que tinha sido escrito de modo a expressar a forma como o coração de Pessanha batia de um modo distinto (atonal, fora do ritmo comum dos

⁷ Sabe-se, pelas cartas de Camilo Pessanha a Alberto Osório de Castro, que teria também em sua posse o poema inédito que começaria com o verso “Voa o comboio, correria doida”.

⁸ O poema “Foi um dia de inúteis agonias” foi o que Camilo Pessanha declamou para que João de Castro Osório registasse. Num autógrafo pertencente a Carlos Amaro, está a indicação “Disse-me o Camillo Pessanha que era *Isto* o mais perfeito da sua Obra” (Franchetti, 1995: 174), uma anotação que deixa espreitar a consideração que Pessanha tinha pelo pequeno João de Castro Osório, ditando-lhe “o mais perfeito da sua Obra”. Reencontra-se esta consideração do poeta por João de Castro Osório nas suas últimas cartas do poeta a Ana de Castro Osório, onde pede notícias do desempenho do jovem adulto nas suas mais recentes conferências: “Igualmente me cativou a notícia da conferência feita pelo João, que tão meu amigo é e cujo fino e equilibrado talento eu tanto aprecio” (Pessanha, 2012: 156).

⁹ Uma grande discussão entre Barbara Spaggiari e Paulo Franchetti é levada a cabo em torno desta dificuldade de interpretação, a que Franchetti dá descanso no seu artigo “Editar Pessanha (contra a barbárie e a barafunda)” no volume 8 da revista *Veredas*, 2007, pp. 215-243.

corações da sua sociedade) e o aproxima da ideia de Nietzsche de que cada pessoa é uma dissonância incarnada¹⁰.

Enquanto primeira editora desta poesia, Ana de Castro Osório lidou com uma pequena amostra do universo de poemas de Camilo Pessanha e com um enigma: o poeta não tinha deixado indicações para a ordenação dos poemas, além da posição fixa dos poemas que receberam o nome “Inscrição” e “Final”. E ainda esperava que outros poemas fossem enviados de Macau, como a primeira parte do díptico “Vénus” (do qual só tinha o soneto “Naufrágio”, que começa com “Singra o navio. Sob a água clara”) e “Branco e Vermelho”. No entanto, o poeta não enviou nenhum poema e, tornando-se necessário publicar o que já se conhecia, partiu-se para a primeira edição.

Por não ter enviado mais poemas e por não ter discriminado a ordem que deviam tomar na edição, a participação de Camilo Pessanha no processo editorial da sua obra é pouca. O seu desinteresse aparente contribuiu para que João de Castro Osório lhe chamasse “poeta abúlico”. Mais tarde, Barbara Spaggiari chama-lhe “poeta desistente”.

Não obstante a fantasmagoria da participação do poeta na edição dos seus poemas, são-lhe atribuídas umas quantas indicações orais, das quais não há registo. As indicações orais surgem para justificar a localização de “Inscrição” e “Final” nas várias edições da *Clepsydra*. Ao longo das edições que passam a ser organizadas por João de Castro Osório, é recorrente que este se refugie nestas ilusórias indicações orais quando se sentia encurralado pela crítica às suas decisões. Por exemplo, é através de indicações verbais do poeta que se explica a estranha divisão dos poemas entre sonetos e poesias; a respeito desta divisão, diz João de Castro Osório, na “Nota explicativa à segunda edição”: “Desejava também Camilo Pessanha que se agrupassem à parte os sonetos e o que

¹⁰ Tal é afirmado no início do capítulo 25 de *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 143.

chamava de poesias” (Osório, 1974: 65), refugiando-se, novamente, nas indicações verbais que o poeta terá dado a Ana de Castro Osório em 1916. Porém, e apesar destas indicações verbais serem utilizadas em defesa das decisões editoriais tomadas por Ana e João de Castro Osório, nenhum deles as registou, o que teria sido uma mais-valia para a filologia e para a interpretação deste poeta.

É ainda relevante, para entender a conjuntura envolvente da primeira edição da *Clepsydra*, fazer notar que os relatos dos acontecimentos dos saraus em casa dos Castro Osório foram manipulados, que correm diferentes histórias do que aconteceu nessa noite e que nenhuma destas histórias tem fundamento em depoimentos do poeta. Em entrevista ao *Diário de Lisboa* de 21 de Abril de 1921, Ana de Castro Osório afirma:

Camilo Pessanha nunca escreveu um só dos seus versos. Compõe-nos nas horas de inspiração, e guarda-os na memória. Só consente em dizê-los às pessoas de mais intimidade. Há tempos, tendo eu ouvido alguém recitar versos seus, deturpando-os e truncando-os sem piedade, pensei que era absolutamente necessário reunir num volume algumas das suas melhores poesias. Então, sem dizer ao poeta os meus planos, pedi-lhe que fosse dizendo algumas belas poesias. E foi assim que nasceu a *Clepsydra*. (Pires, 1990: 83)

Porém, as fontes para a primeira edição da *Clepsydra* foram maioritariamente poemas em manuscrito autógrafo de Camilo Pessanha. Só um poema foi transcrito por João de Castro Osório e os outros foram enviados por Alberto Osório de Castro e Carlos Amaro, amigos do poeta. Mas, nesta entrevista, Ana de Castro Osório diz ter sido ela a copiar os poemas sem que o poeta soubesse que o fazia (que, ao que tudo indica, não foi

o que aconteceu). Não há dados que o comprovem, não restaram documentos que fundamentem estas cópias a não ser que a estranha caligrafia no manuscrito de “Foi um dia de inúteis agonias” fosse dela e não de João de Castro Osório.

Por outro lado, a partir do momento em que João de Castro Osório começa a editar a *Clepsydra*, entre 1945 e 1956, passa a dizer que foi ele próprio a transcrever os poemas de Camilo Pessanha, apesar de só podermos averiguar tal facto a respeito de um:

Inexplicável e tristemente, ninguém antes, sequer tentara esta obra de recolha e preservação dos seus poemas, não obstante ele os ceder generosamente, se lhos pediam, como autógrafo a guardar, ou para publicação em algum periódico. E no entanto, o acolhimento imediato, agradecido e entusiasta que obtive o meu pedido claramente demonstra quanto algumas simples dedicações de tantos indivíduos que com o poeta, mais ou menos íntima e longamente, conviveram, no decurso de três ou quatro décadas, poderiam ter contribuído para a completa recolha das suas obras, e até para mais vasta realização, em especial no campo, de enorme valor, das traduções poéticas da literatura chinesa. (Osório, 1973: 14)

Caso os poemas tivessem sido transcritos enquanto eram declamados pelo seu poeta, podemos imaginar um quadro de dificuldades de interpretação que se prende com a própria poesia de Camilo Pessanha. É uma poesia com um zumbido característico, assonante, conseguido através de um intrincado jogo fonético-morfológico baseado em homofonias, homografias, cacofonias e poliptotos¹¹ e seriam ainda necessárias uma

¹¹ O poliptoto é o uso de um mesmo termo em diferentes acepções semânticas. Em “Violoncelo”, a palavra “arcadas” constitui o poliptoto, por referir tanto a passagem do arco pelo violoncelo, como a arcada formada pela arquitectura da ponte por debaixo da qual passam os barcos (e é o movimento formado pelo arco sobre

velocidade e técnica caligráficas fenomenais para acompanhar a declamação de poesia e ainda um conhecimento da língua portuguesa ao nível do de Camilo Pessanha.

Mostra-se o editor também desconhecedor do poeta que edita, pois sabemos hoje que Pessanha fazia chegar por sua mão os seus poemas a uns quantos jornais onde eram editados, com maior incidência, na última década do século XIX. A partir das edições de João de Castro Osório, o trabalho filológico em torno de Camilo Pessanha passa a ser um trabalho “de salvamento”, diz o editor no mesmo texto introdutório. Nesta citação encontramos ainda outra incongruência em relação à versão dos factos de Ana de Castro Osório: que teria sido o adolescente João de Castro Osório a ter a ideia de pedir a Camilo Pessanha os seus poemas para os publicar posteriormente.

Seja como for, com base nos dados que temos hoje, é mais fácil acreditar que foi pedido ao poeta que registasse tantos poemas quanto se lembrasse e enviasse uns quantos mais para futura edição. Pelo menos, é para isso que apontam os autógrafos de 1915, depositados no espólio que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal.

A Clepsydra de 1920

O livro dos poemas de Camilo Pessanha é lançado em 1920, com o título *Clepsydra*. É provável que esta edição tenha sido pressionada para ser apressada, devido ao desejo público de ver Camilo Pessanha editado. A organizadora, Ana de Castro Osório, lidou com cerca de trinta poemas e com poucas indicações de ordenação, organização ou sequencialidade destes poemas, para além da indicação de que “Inscrição” e “Final” seriam, respectivamente, o primeiro e o último poemas deste livro.

o violoncelo que estabelece esta analogia). Sabemos que têm diferentes sentidos, mas o seu veículo é exactamente o mesmo som.

“Inscrição” e “Final” são os únicos poemas a que são acrescentados títulos nesta primeira edição. É possível que estes títulos tenham sido indicados pelo poeta: veja-se, por exemplo, como o último poema de *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro se chama “Canção”, o que é vago para aquilo que descreve. Mas, por serem literais e funcionalistas ao descreverem a função ou a posição destes poemas no livro, a atribuição destes títulos tem sido questionada.

Enquanto “Inscrição”, o primeiro, diz respeito à sua entrada em cena do espírito do poeta (e a entrada da água que vai ser contabilizada na clepsidra), que não pretende outra coisa senão deslizar silenciosamente sem causar agitações, “Final”, o último, não diz apenas respeito à sua posição no livro, como também ao seu tom de aceitação da morte. Por outro lado, “Final” é também um canto de cisne que retoma os temas do primeiro poema¹² e os procura acalmar, fazendo-os descansar através da aceitação da morte como final inquestionável e destino insondável: “Cessai de cogitar, o abysmo não sondeis” (136). Este poema começa por uma apóstrofe às “cores virtuais que jazeis subterrâneas”, as cores que ainda não foram vistas ou destrinçadas, as experiências que ainda estão ou ficarão por ser sentidas ou desenterradas do seu subterrâneo. O poeta reconhece que aquilo que mais assombra os mortos é tudo o que não viveram. Este poema termina com um apelo a que não surjam preocupações com as vidas que não foram vividas, encapsuladas no “Gemebundo arrulhar dos sonhos não sonhados”, por interferirem com o melodioso fio de água que corre na clepsidra de cada um.

“Final” é um poema que adverte para as dificuldades que podem surgir ao falar do que não se sabe ou por se viver na constante ilusão do que podia ter sido (o que explica as “cores virtuais”, cores que só existem potencialmente). Concordo com a posição de

¹² O que bate certo com a ideia de João de Castro Osório, de que a *Clepsydra* se trata de um longo poema de profunda explicação psicológica.

Gustavo Rubim, no ensaio “Fantasmas do Livro”, que as “cores virtuais”, os “abortos” e os “sonhos não sonhados” surgem numa “gramática do fim que se constata, mas a de um fim que só no imperativo se pode enunciar, um fim que é a ordem, o pedido ou a imploração do fim dirigido ao que ainda está por começar” (2008: 110). Estas três entidades apontam para puras imaginações, para a negação da possibilidade ou para o que ficou por acontecer, preocupações a que o poeta quer dar descanso e só o consegue imaginar na morte.

No único manuscrito do poema “Final”, que pertencia a Carlos Amaro, o poema vinha escrito sem título e com uma indicação “Ultima pagina de um livro em tempos delineado”, o que evidencia a sua função de último poema do livro. Um livro delineado em tempos é um livro que discorre sobre tempos, sobre experiências em que a sensação do tempo foi exaltada ou tempos em que a experiência foi exaltante, mas também pode ser um livro que “em tempos [foi] delineado”, que teve um plano mas do qual se desistiu. Esta frase não é distante das técnicas poéticas de Camilo Pessanha, que fazem uso das várias acepções da homonímia e da homofonia; esta dupla interpretação é similar ao que ocorre com o primeiro verso de “Inscrição”, “Eu vi a luz em um país perdido”, que tanto tem sido lido como referente a Portugal, como referente a Macau.

Terá sido a dificuldade em orientar por uma linha temática a sequência de poemas que esta edição começa a apresentar uma divisão entre sonetos e poesias¹³. A verdade é que Camilo Pessanha criticou em 1888 um livro de poemas que fazia uma tal distinção, *Os versos da mocidade* de António Fogaça, e não é mentira que as pessoas podem mudar de ideias, mas é preferível conferir as ideias de Pessanha a este respeito:

¹³ Interpretação de que a poesia pede a sua libertação da natureza, que é o soneto, em direcção à abstração, que é a liberdade da forma.

Escreveu tudo isto ao deus-dará. Depois, lembrando-se de publicar o volume, como não tivesse ideado um plano de produção, tentou ao menos classificar as poesias pelos pontos de analogia. (...) como esta última parte ficava desproporcionada, e continha sessenta e dois sonetos (sessenta e quatro páginas de impressão), subdividiu a *Mágoa e Risos* em sonetos e não sonetos. (Pessanha, 1988: 53)

Esta crítica demonstra que Camilo Pessanha prestava grande atenção à organização dos livros de poesia que lia. O poeta desprezava uma divisão artificiosa de “classificar as poesias pelos pontos de analogia”.

Barbara Spaggiari avançou uma hipótese justificativa para esta distinção: “uma análise da estrutura do livro revela que a *Clepsydra* de 1920 é construída segundo parâmetros comuns às teorias literárias da época” (1997: 15), mas o facto é que poucos poetas próximos ou lidos por Pessanha recorriam a esta estruturação em função de um eixo de simetria que separava sonetos de poesias: não o fazem nem Alberto Osório de Castro, nem Paul Verlaine, e António Fogaça, como vimos, é criticado por fazê-lo. Talvez fosse ao surgimento das teorias morfológicas e estruturais da poesia que Barbara Spaggiari se referisse. Há, no entanto, um poeta lido por Pessanha cuja poesia foi quase sempre encontrada editada por meio destes parâmetros: as colectâneas de poesia não-épica de Luís de Camões tendem a separar os sonetos das outras formas líricas.

Nesta primeira edição, alguns poemas que tinham sido antes publicados por Camilo Pessanha perdem os seus títulos, nomeadamente “Castello de Óbidos” e “?”, que passam a ser referidos pelo seu primeiro verso, respectivamente, “Quando se erguerão as seteiras?” e “Não sei se isto é amor”.

Uma última característica estrutural é partilhada pelas subsequentes edições da *Clepsydra*: que o díptico formado pelos sonetos “Quando regressei, encontrei os meus passos” e “Imagens que passais pela retina” ocupam sempre o último lugar ordenado dos sonetos, o que, na primeira edição, corresponde à posição central, no preciso ponto do eixo de simetria formado pela distinção entre sonetos e poesias. Esta posição mantida ao longo das quatro primeiras edições de Camilo Pessanha é estranha porque nenhum dos editores faz referência a indicações orais que a justifiquem. Nos manuscritos autógrafos que se encontram na Biblioteca Nacional de Portugal, estes poemas surgem com uma indicação de sequencialidade contrária — “Imagens que passais” surgiria antes de “Quando regressei” —, o que João de Castro Osório comenta na introdução à sua edição de 1969:

Camilo Pessanha indicou-me nos seus manuscritos, do início de 1916, que estes dois Sonetos deveriam ser juntos. Assim figuraram já na Revista «Centauro» (Dezembro de 1916), mas com posições trocadas e numeração indevida. (...) Na ordem exacta, e sem numeração que, erradamente, sugira a sua unidade, os incluí já na 1.^a edição da «Clepsydra», 1920, e depois, em 1945, na segunda edição, aumentada. E agora o confirmo nesta edição, quanto possível completa e definitiva. (1969: 505)

Em 1984, Danilo Barreiros apresentou à décima edição da revista *Persona* um importante documento de Camilo Pessanha, um Caderno onde registava e corrigia alguns dos seus poemas. Através da consulta deste Caderno, pode confirmar-se que a ordem dos poemas estava erroneamente apontada nos manuscritos autógrafos da Biblioteca Nacional de Portugal: primeiro deveria surgir “Quando regressei” e, depois, “Imagens que passais”,

e é por isso que João de Castro Osório sente a necessidade de se justificar através das indicações verbais do poeta e de propor uma “ordem exacta”.

Apesar de a divisão entre sonetos e poesia ser artificiosa, a localização e manutenção deste díptico no centro das várias edições não parece inocente; antes, procura repetir o próprio processo da contagem do tempo pela passagem da água pelo objecto clepsidra, que se divide em dois recipientes, de um dos quais escorre água para o outro e terminando o tempo contado quando toda a água tiver escorrido. O poema que ocupa a posição precisamente central, “Imagens que passais pela retina”, versa a própria ideia de transitoriedade e questiona o rumo destas imagens

para o lago escuro onde termina

Vosso curso, silente de juncaes,

E o vago medo angustioso domina (102)

O que prolonga o tema dos outros dois poemas fixos já referidos: “Inscrição” é um poema sobre a entrada em cena na vida, o díptico formado pelos sonetos “Quando regresser” e “Imagens que passais” são poemas sobre a transitoriedade e a infixidez; e, finalmente, “Final” é um poema que apela ao descanso e à aceitação da morte como única solução para remover a infixidez à vida.

A primeira edição da *Clepsydra* era já desejada por personalidades da geração modernista, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, pelo que não é de admirar que a sua recepção tenha sido calorosa. Poucas são as críticas negativas tecidas em torno desta edição, para além do facto de poucos poemas que a compunham serem realmente novos ou inéditos, visto que a maioria já era conhecida através do “embrião” de livro publicado na revista *Centauro* de 1916. De facto, a recepção é calorosamente feita por

António Ferro, que escreve na sua *Situação* “A nossa geração tem um missal. Saiu o livro de Camilo Pessanha. A alma de todos nós, desnorteada, tem, enfim, um relógio” (1920: 332), o que comprova o relevo e o impacto do poeta na vida literária portuguesa, que é intensificado pelo vocabulário religioso que trata este livro como “um missal”¹⁴ e um “relógio” para a alma da sua geração, palavras que descrevem a antecipação e ansiedade pela edição desta poesia, como se fosse religiosamente necessária para o bem-estar ou para a orientação de uma geração de poetas.

Esta foi a única edição em livro que Camilo Pessanha chegou a conhecer e é, provavelmente, a única que lhe aprazera. A edição é enviada ao poeta por Ana de Castro Osório e o poeta respondeu numa carta muito simples, curta, e com pouco a dizer a respeito do seu projecto poético:

Mas não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da esquecida *Clepsydra*, e os cuidados de disposição (que é como eu próprio a faria) e da ortografia.

Igualmente me cativou a notícia da conferência feita pelo João, que tão meu amigo é e cujo equilibrado talento eu tanto aprecio. Não haveria meio de eu a poder ler [sic].

Acredite que foi das mais doces comoções da minha vida e da minha surpresa, ao ver assim evocada e acarinhada diante dos meus olhos a minha pobre alma – há tantos anos morta. (Pessanha, 2012: 156)

¹⁴ Uma das mais recentes edições da *Clepsydra*, lançada para comemorar os 150 anos do nascimento de Camilo Pessanha, é descrita por Carlos Morais José como tendo a forma de um missal: <<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2017/08/22/nova-edicao-de-clepsydra-marca-150-anos-do-nascimento-de-camilo-pessanha/>>, conforme consultado a 25 de Agosto de 2017.

Apesar de ser incapaz de reconstituir a forma como Camilo Pessanha reagiria à edição da sua obra e de ser esta a única referência que o poeta lhe fez em vida, este agradecimento parece soar mais a um lamento. É claro que o poeta agradece ver a sua poesia editada, ainda para mais quando se mostra surpreendido. Mas esta “surpresa” com que responde a ver a sua poesia editada não é coerente com a pessoa que deixou vinte autógrafos dos seus poemas em casa dos seus amigos – a não ser que não soubesse qual o propósito do pedido desses autógrafos. Não deixo de confiar que Pessanha saberia que a edição da sua obra estava em curso e até que estivesse apenas surpreendido por estar a ser levada a cabo. Não obstante, a simplicidade desta carta, nos seus agradecimentos pela disposição e pela ortografia do livro, deixa algo a desconfiar.

É discussão do campo da crítica textual se esta carta pode ou não ser considerada como o *ne varietur* do poeta, a sanção suficiente para tornar a edição de 1920 na única edição canónica da poesia de Pessanha. João de Castro Osório recorreu várias vezes a esta carta como prova da preferência de Pessanha pela edição de 1920, sublinhando os agradecimentos e as preocupações do poeta pelo desempenho académico deste editor. No entanto, João de Castro Osório não teve problemas em transfigurar por completo esta edição ao longo das edições que organizou por mão própria, acrescentando títulos, alterando ortografias e pontuações, filtrando o que de mais autêntico esta poesia tinha e acrescentando-lhe sobre-determinações, como agrupamento de poemas orientado por um pequeno conceito que os une (como terem sido escritos durante a adolescência do poeta ou não terem sido considerados para fazer parte da primeira edição da *Clepsydra*).

Os seguidores das edições Castro Osório, como Barbara Spaggiari e António Barahona, também editores de *Clepsydras* muito similares, fazem uso desta carta e acrescentam a ideia de que Pessanha teria sido um poeta “desistente” para atribuir à edição de 1920 a posição de edição canónica e sancionada pelo autor dos seus poemas.

Paulo Franchetti, que investigou e publicou uma edição crítica da *Clepsydra* para a Relógio D'Água em 1995, duvida da sanção imputada a esta carta. Para ele, a surpresa com que Camilo Pessanha confronta a edição da sua própria poesia em mãos e os manifestos interesses pelos “cuidados de disposição” e “ortographia”, nesta carta, dificultam a sua interpretação como *ne varietur*.

O poeta agradece os cuidados de “disposição” e “ortografia”, características genéricas demais para quem recebe pela primeira vez um exemplar da sua própria poesia editada. E note-se que não critica sequer a divisão entre sonetos e poesias, apesar de a ter criticado a respeito dos *Versos da Mocidade* de António Fogaça. Franchetti acredita que os cuidados de disposição se prendem com a apresentação dos poemas nesta primeira edição, em que as primeiras duas quadras de um soneto vinham de um lado de uma página e os dois tercetos de outro:

«disposição» parece antes designar, naquele contexto, apenas a maneira como os poemas vêm dispostos nas páginas (...) a primeira edição da *Clepsydra* dispõe os poemas de tal forma que eles ocupam sempre as suas páginas fronteiras. Começando sempre numa folha par, mesmo os sonetos são divididos em quartetos e tercetos, de modo a que o leitor tenha, frente ao livro aberto, apenas um poema oferecendo-se à vista. (1995: 40)

Deve ser a respeito da disposição gráfica dos poemas no livro que Camilo Pessanha se refere, indiciando também que esta é uma característica de relevo, como já se notava quando criticava o equilíbrio dos poemas de António Fogaça.

No que toca ao seu agradecimento para com os cuidados de ortografia, é importante relevar que estava em marcha uma transformação ortográfica do português

que propunha a elisão de dígrafos, do ‘h’ mudo em final de sílaba e do ‘y’, todas características de origem grega. A queda destas especificidades ortográficas poria em causa o grafismo da poesia de Camilo Pessanha que delas faz muito uso, especificamente do ‘y’ em “abysmo”, “idyllio” ou “clepsydra”. Terá sido a manutenção do ‘y’ de *Clepsydra* o que o levou a agradecer os cuidados de ortografia, mostrando preferência por aquela em que a edição de 1920 vem escrita.

O poeta mostra-se comovido, mas também surpreendido, pela apresentação da sua alma “há tantos anos morta”, e esta é uma expressão que estabelece ligações com dois tons da poesia de Camilo Pessanha. Primeiro, pode ver-se como uma acusação a Ana de Castro Osório, subentendida pela referência à “Canção da Partida”, que lhe dedicou quando partiu para Macau. Este é o tema do “mort joyeux”, o morto alegre que surge no poema homónimo de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. No primeiro terceto do soneto de Baudelaire pode ler-se:

Ó vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture. (1985: 284)

que anuncia a chegada de um morto “livre e alegre” ao pé dos “vermes”, e todas as peças deste poema podem ser reencontradas na poesia de Camilo Pessanha — é aos vermes que se compara no poema que abre o seu livro:

Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme

Pessanha considera inúteis as cogitações a respeito da morte dos “philosophes viveurs” no poema que termina o seu livro (“Cessai de cogitar, o abysmo não sondeis”); e chega a cumprir a sua própria versão de um “mort joyeux” no final do já referido poema “Porque o melhor, emfim”. O início deste poema repete a sequência por que no poema de Charles Baudelaire surgem referidos os sentidos da audição e da visão, “sans oreille et sans yeux” quando diz que o melhor “É não ouvir nem ver...”. Através da morte, o poeta encontra um método para fugir à passagem do tempo, que é como um cronómetro que lhe rouba cada momento que pretende abraçar, como se pode notar no mesmo poema:

— Sorrindo interiormente,
Co’as pálpebras cerradas,
Às águas da torrente
Já tão longe passadas. — (127)

Eis, nestas “águas da torrente”, uma alusão à clepsidra, o objecto que dá título ao livro de Camilo Pessanha. Este instrumento de contagem do tempo divide os momentos que já passaram, a água já passada, dos momentos que estão por passar, incluindo nestes todo um jogo de possibilidades em aberto. A ansiedade pelo futuro e o desapontamento dos momentos passados são solucionados pela morte, que parece oferecer uma sensação de descanso. Para Camilo Pessanha, a morte é a solução para a passagem da torrente de sensações que compõem a experiência do tempo.

Mas é no final do poema que o poeta se retrata como um morto que solta uma cavernosa risada em reacção às futilidades por que se discute e se briga ao longo da vida (“Rixas, tumultos, lutas, / Não me fazerem dano...” [127]), como se as pudesse espreitar:

E eu sob a terra firme,
Compacta, recalçada,
Muito quietinho. A rir-me
De não me doer nada. (128)

E, finalmente, há uma referência ao morto alegre no primeiro verso de “Fonógrafo”: “Vae declamando um comico defuncto” (104). Este poema consegue a descrição de uma estética da transcendência activada pela audição do conjunto de sons emitido pelo objecto fonógrafo. São apresentados três “registos” que remetem para outros ambientes: um comediante que fala para um público, uma canção que evoca uma barcarola que passa por um rio, uma sinfonia de cantos melódiosos e um clarim, pontuados pela experiência deixada pelo silêncio do “Fonógrafo” instrumento de repetição de sons. Deve fazer-se notar que a variante deste poema editada na revista *Centauro* tem os verbos associados ao fonógrafo conjugados na primeira pessoa, como se o poeta se assimilasse ao objecto: “Mudo o registo”, “Mudo outra vez” (183) e assim o poeta funciona do mesmo modo que o fonógrafo, declama combinações de sons que instigam a sensação de determinadas experiências.

Foi a poética da preferência pela morte que levou João de Castro Osório, Esther de Lemos e Barbara Spaggiari a confundir vida e obra do poeta, tomando metonimicamente as descrições da poesia como características do seu poeta, chamando-lhe “abúlico” e “desistente”, de modo a justificar o abandono do processo editorial da sua própria obra com um argumento poético. Mas Camilo Pessanha também considerou a sua alma “morta” na sua conferência comemorativa da chegada de Camões a Macau, “Macau e a Gruta de Camões”. Nesta conferência, Pessanha defendeu que a alma

portuguesa de Luís de Camões é superior às outras por ter sido o único poeta capaz de grandes versos fora do espaço geográfico do seu país. Pessanha acredita também que foi a deslocação de poetas como ele próprio e Wenceslau de Moraes para o Oriente que lhes removeu a faculdade poética, desvalorizando um grande conjunto de poemas próprios que teria composto em Macau e fazendo notar que Wenceslau de Moraes já só escrevia em prosa.

Os problemas que hoje podemos levantar à primeira edição da *Clepsydra* prendem-se com documentação que veio ao de cima ao longo dos anos de estudo e de pesquisa deste poeta. Pela comparação com as cartas e com as críticas do seu poeta, sabemos que não propõe a melhor forma de apresentação da poesia de Camilo Pessanha. Não obstante, não se pode ignorar que esta foi a edição que mais se esforçou por dar a conhecer este poeta, aos seus pares e a gerações vindouras de poetas, desde Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, desde Mário Cesariny a Sophia de Mello Breyner.

A *Clépsidra* de 1945 e de 1956

A *Clepsydra* só se viu reeditada anos depois da morte de Camilo Pessanha (a 1 de Março de 1926) e de Ana de Castro Osório (a 23 de Março de 1935), e foi dada à luz por João de Castro Osório, que passa a ser o principal editor e organizador da obra, em 1945. A morte do poeta e da primeira editora desta obra permite liberdades quase freudianas a João de Castro Osório: já não tem de pedir autorização à mãe e o poder do pai desta poesia é anulado pela sua morte.

As edições de João de Castro Osório tendem a incrementar a confusão e as estruturas heteróclitas e pouco justificadas da disposição dos poemas em livro. As suas notas introdutórias às edições de 1945 e de 1956 têm três efeitos devastadores. Primeiro, fazem crer que João de Castro Osório foi um mártir pela salvação da poesia de Camilo

Pessanha; depois chamam-lhe “um dos mais profundos e originais simbolistas de todos os tempos e literaturas” (sendo que o rótulo “simbolista” indica um modo de leitura que é redutor para interpretação da sua poesia); finalmente, caracterizam o espírito do poeta como “desanimado e abúlico”, o que dava a entender que o problema da fixação desta obra poética resultava unicamente da incapacidade do seu poeta. É importante referir que o triplo malefício destas introduções só acontece pelo facto de não existir um texto introdutório que tornasse explícitos os acontecimentos que levaram à primeira edição da *Clepsydra*.

A edição de 1945 levanta desde logo um problema ortográfico: o seu título é alterado para *Clépsidra*, acentuando desnecessariamente a palavra como proparoxítona e removendo-lhe o ‘y’ sob pretexto da norma ortográfica proposta em 1911, que apagava o ‘y’ da escrita portuguesa e tornava obrigatória a acentuação de palavras proparoxítonas. João de Castro Osório explica ainda que foi o representante das edições Ática, Luís de Montalvor (que já antes tinha feito a edição de quinze poemas na *Centauro* de 1916), que impôs que se respeitasse a ortografia oficial.

É possível que Camilo Pessanha pronunciasse a palavra como proparoxítona por se tratar de uma palavra de origem grega, que tende para a abertura das vogais longas (como é caso do som /e/ e do som /a/ nesta palavra) quando pronunciadas, mas a sua acentuação não é necessária. De facto, a única referência a esta palavra ao longo do livro é em “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, cujo manuscrito autógrafo surge com o ‘y’ sobrecarregado de tinta, sem acento e em posição de rima com a palavra “sidra”, paroxítona.

Esta foi a primeira vez que a poesia de Camilo Pessanha viu uma reformulação para se adequar à ortografia vigente. Um caso mais recente surge com as edições de Barbara Spaggiari para a Imprensa Nacional Casa da Moeda, que fazem uma actualização

para a norma do acordo ortográfico de 1990. Ora, em termos de reconhecimento de uma obra de arte literária, Nelson Goodman, no seu *Languages of Art*, considera que uma obra literária não é tudo o que se conforma a um texto (como leituras, declamações, musicalizações, adaptações ou paródias), mas sim o texto ortograficamente idêntico ao manuscrito original:

identification of the work from instance to instance is ensured by the fact that the text is a character in a notational scheme — in a vocabulary of syntactically disjoint and differentiated symbols. Even replacement of a character in a text by another synonymous character (if any can be found in a discursive language) yields a different work. (1968: 209)

O que isto significa, para o reconhecimento de uma poesia enquanto obra de arte, é que a de Camilo Pessanha já se viu transtornada por várias vezes devido a estas conformações à ortografia oficial. A arte literária assenta na ideia de que o texto que lemos está em perfeita coincidência ortográfica, sintáctica, semântica e, portanto, intencional com o seu original.

Para além deste transtorno ortográfico, foram acrescentados poemas que, entretanto, tinham passado a ser conhecidos. Estes poemas têm três tipos de proveniências, conforme o indica a edição crítica de Paulo Franchetti. A mais segura destas fontes é Carlos Amaro, que tinha publicado o poema “À flor da vaga, o seu cabelo verde” (a primeira parte do díptico “Vénus”) no jornal *O Portugal* a 29 de Abril de 1900, o poema “Desce enfim sobre o meu coração” na *Revista de Portugal* em Novembro de 1940 e “Porque o melhor, enfim” em *Seara Nova*, a 24 de Agosto de 1940.

Uma segunda fonte para os poemas de Pessanha foi o seu filho, José Benedito de Almeida Pessanha, que copiou alguns poemas e os enviou a João de Castro Osório. Tal é o caso dos poemas “Tenho sonhos cruéis”, “Encontraste-me um dia no caminho” e “Fiz-nos bem, muito bem, esta demora” que foram encontrados no jornal *A Crítica* de Janeiro de 1888. O editor tratou de os considerar um tríptico com o título “Caminho”, juntando-os com indicações de sequência; no entanto, não existe qualquer indicação do poeta para a publicação destes poemas, para além do facto de terem sido encontrados na mesma edição, de que formariam um conjunto artístico¹⁵. O primeiro destes poemas já tinha sido publicado na *Gazeta de Coimbra* em 1887, com o título “Na pasta do Abel Annibal”. Na sua introdução a estas edições, João de Castro Osório põe a hipótese de que esse não fosse o título, mas o lugar onde o poema tinha sido encontrado, o que não parece ser o caso. Do filho de Camilo Pessanha, chegou também uma cópia do díptico “São Gabriel” do *Jornal Único* de Macau, de 1898, que comemorava o quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia e uma cópia do poema “Viola Chinesa”¹⁶.

Finalmente, a proveniência mais ilusória dos poemas acrescentados à segunda edição da *Clepsydra* por João de Castro Osório são dois autógrafos que parecem ter sido perdidos. Estes autógrafos continham os poemas “Lúbrica” e “Enfim, levantou ferro”. “Lúbrica” é um poema escrito por Camilo Pessanha durante a sua adolescência e tem a particularidade de fantasiar, qual profecia, um cenário Oriental, no seu desejo de

(...) Estreitá-la de rijo entre meus braços,

¹⁵ Também foi o caso que os poemas “Depois das bodas de oiro”, “Na cadeia os bandidos presos” e “Foi um dia de inúteis agonias” tivessem sido publicados na edição de 15 de Junho de 1899, sob o título “Lirismo Fruste”, mas isso não os aglutinou num conjunto poético; aliás, o título evidencia o carácter aleatório e inconsequente (fruste é o que tem pouco valor) dos três poemas.

¹⁶ O poema “Viola Chinesa” foi anteriormente publicado em 1898, em Macau, com o título “Rondel”. Camilo Pessanha aplicou correcções por cima desta publicação, eliminando o título, mas mantendo a dedicatória a Wenceslau de Moraes. Pode encontrar-se uma reprodução desta versão na página 58 do número 10 da revista *Persona*, dedicada a Camilo Pessanha.

Até quasi esmagar nesses abraços
A sua carne branca e palpitante;

Como, da Ásia nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auri-luzente,
Os músculos hercúleos da serpente,
Aos troncos das palmeiras colossais. (146)

Mas não é só o cenário oriental, como também são os vícios que o jovem Pessanha parece preconizar a si mesmo, por sonhar

Aspirando o frescor do seu vestido,

Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que o seu longo cachimbo predilecto
No ambiente espalhava pouco antes... (146)

O autógrafo do poema “Enfim, levantou ferro”, que foi fonte para a fixação deste texto na *Clépsidra* de 1945, é ilusório e o poema deve ser analisado. É um poema que, como “Canção de Partida”, descreve uma viagem de barco, tendo o seu primeiro verso ênfase sobre a partida (o levantar ferro). “Enfim, levantou ferro” recupera também os lenços com que se diz adeus, a ideia de partida e da submersão do coração do poema “Canção da Partida”:

Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu destêro,
Ondas do azul oceano, submergi-o. (112)

O que leva a crer na possibilidade de que, ou constituem estes poemas um díptico ou pelo menos se referem a uma experiência similar (da partida). Pesa mais a ideia de que formariam um díptico, tendo em conta os extremos a que João de Castro Osório chegou para descobrir o que faltava a este poema, acabando por fazê-lo constituinte de um políptico de quatro poemas, sendo três deles fragmentos incompletos. O poema termina até com um tom de auto-aniquilação: “Miragens do nada, / Dizei-me quem sou...” (113).

Para além de ter acrescentado poemas ao corpo principal de poesias da *Clepsydra* de 1920, de modo a produzir a sua própria edição desta poesia, João de Castro Osório também deliberou a respeito de alguns títulos. Um primeiro exemplo é o poema que começa com o verso “E eis quanto resta do idyllo acabado”, a que é acrescentado o título “No Claustro de Celas” e que é feito surgir antes do poema “Floriram por engano as rosas bravas”, desfazendo o díptico que compunham ao colocar o título da segunda parte como um entrave à justaposição destes poemas.

Este poema (“E eis quanto resta...”) já tinha sido publicado no jornal *O Progresso* de Lamego em 1895 e com uma particularidade interessante. O poema foi enviado com o título “Neiges d’Antan”, numa referência tanto a um poema com o mesmo título de Alberto Osório de Castro, como à conhecida “Ballade des dames du temps jadis” de François Villon, que termina com o verso “Mais où sont les neiges d’antan?”. Terá sido, provavelmente devido à caligrafia de Camilo Pessanha que, como tantas outras, faz confundir o desenho do ‘n’ com o desenho do ‘u’, que o poema surgiu publicado com o título “Neiges d’Autan”, uma gralha. O que este episódio editorial mostra é que nem

mesmo por mão própria Camilo Pessanha se viu bem editado: a sua própria caligrafia insurgia-se como obstáculo. Mais tarde, o poema é publicado no jornal *Novidades*, em 1899, onde já forma um díptico com o poema “Floriram por engano as rosas bravas”, mas sob o título geral de “Líricas”.

O poema “Quando se erguerão as seteiras?” já tinha recebido o título “Castello de Óbidos” aquando da sua publicação na revista *Centauro*, em 1916, mas perdeu-o na edição de 1920 da *Clepsydra*. João de Castro Osório recupera este título para a segunda edição, o que causa alguma incoerência: note-se o dígrafo ‘ll’ no seu título, que vai contra a ortografia oficial que era imposta por Luís de Montalvor. Tal como “E eis quanto resta do idyllo acabado”, “Quando se erguerão as seteiras” surge como uma prova de amizade e intertextualidade entre Camilo Pessanha e Alberto Osório de Castro. Tudo aponta para que este poema remonte a uma visita partilhada pelos poetas ao Castelo de Óbidos. No primeiro poema de *Exiladas*, “Febre de Exílio”, que dedica a Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro escreve:

Castelo de Óbidos, tão lindo e tão dourado,

E na lagoa, a tarde azul das pescarias!

Ah, Camilo! a magia ideal do Passado! (Castro, 2004: 54)

A ponte estabelecida entre estes dois poemas é o que faz acreditar que teria sido o próprio Camilo Pessanha a dar o título “Castello de Óbidos” a este poema, numa brincadeira poética, apaixonado pela boa memória de um dia passado com um bom amigo.

João de Castro Osório sente a necessidade de pôr por extenso o título “Interrogação”, que Camilo Pessanha sempre gravara com o sinal gráfico do ponto de

interrogação, para o poema que começa com o verso “Não sei se isto é amor. Procuro o teu olhar”, publicado pela primeira vez em 1899 com o título “?”. É interessante fazer notar alguns pontos de contacto entre este poema e a obra *Constança* de Eugénio de Castro (que está presente na biblioteca pessoal do poeta, em Macau), lançada pela Livraria França Amado em 1900, nomeadamente como o oitavo verso, “Como a esposa sensual do *Cântico dos cânticos*”, repete a apresentação de Constança: “Constança é esbelta e, como a Esposa / Do *Cântico dos cânticos*, morena” (Castro, 1987: 165). E a quadra

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealiso
A tua côr sadia, o teu sorriso terno...
Mas sinto-me sorrir de vêr esse sorriso
Que me penetra bem, como este sol de inverno. (84)

repete a dúvida do infante D. Pedro, dividido entre Inês de Castro, que ama, e Constança, que lhe fora prometida:

— «Perdoa-me, Constança! Ouve... Sossega...
Qual dantes te adorava, inda te adoro...
Mas não sei o que trago, o que é que sinto...
Tu sabes como eu sou... Uns dias, ando
Alegre e leve como as libelinhas.
Ao romper da manhã, num rio claro...
Mas outras vezes, vejo-me metido
Num bulcão de tristezas e agonias,

Não caibo em mim, parece-me que vivo
Em mim mesmo fechado, e tenho gana
De arrombar a prisão, que assim me oprime,
De partir, de voar, não sei p'ra onde!
Mas eu sempre assim fui, minha Constança,
Perdoa-me! Não tenho culpa disto,
E acredita-me, filha, amo-te muito,
Amo-te muito, amo-te imen...sa...mente» (1987: 173)

Pode ser que esta seja uma fortuita coincidência da expressão da dor da interrogação, de não saber lidar com o que se sente, mas a antecedência da publicação de “?” no jornal *O Novo Tempo*, um periódico de Mangualde dirigido por Alberto Osório de Castro, faz pensar que este poema terá sido lido por Eugénio de Castro e que Camilo Pessanha depois adquiriu e leu a obra *Constança*.

Finalmente, no que toca a títulos, acrescenta-se a palavra “Poema” a “Final”, título já por si acrescentado na primeira edição, sobrecarregando a literalidade da sua posição no livro como o poema que o fecha (e aproximando-o mais do título “Canção”, do último poema das *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro).

Da edição de 1945 para a edição de 1956, as únicas alterações feitas são ao nível da ortografia de alguns poemas.

As reacções às edições de 1945 e de 1956 foram as mais negativas da história editorial da poesia de Camilo Pessanha. Em 1956, Esther de Lemos escreve a primeira monografia acerca da poesia de Camilo Pessanha: *A Clepsydra de Camilo Pessanha*. A ensaísta reconhece desde logo o carácter heteróclito da poesia de Camilo Pessanha e é incapaz de o ver como um conjunto organizado: “A *Clepsydra* não constitui um todo

organizado” — diz — e “é, sob aquele título, uma colectânea de poemas de Camilo Pessanha” (1956: 12). A sua reacção à edição de 1945 é feita pela pura omissão, tendo optado pela consulta única e exclusiva da edição de 1920 para a sua investigação. Esta decisão até pode ter sido indicada por João de Castro Osório, desapontado com o estado em que a sua edição se encontrava, prometendo fazer melhor na terceira edição¹⁷.

Em 1967, Mário de Cesariny publica uma reacção no *Jornal de Letras e Artes*, onde se preocupa com o modo como a obra de Camilo Pessanha estaria a ser tratada postumamente:

A reedição da Ática, em 1945, ao cuidado de João de Castro Osório, não me devolveu o poeta e a imagem inscrita, antes a desfigurou rudemente: não era, como não é, o mesmo livro (...) Perigosíssimas, estas recolhas póstumas, mesmo quando obra de amor. (Toma já foros de tragédia nacional o que está a acontecer com a obra de Fernando Pessoa, depois de que Luiz Montalvor, Gaspar Simões, Casais Monteiro, Jorge de Sena, trataram dela). (...) Inferior, em relação a Pessanha, à sua real genialidade expressa, à sua imparidade entre nós. Fica-nos um livro não se diga fraco, mas diminuído (com o aumento). (1985: 131)

Cesariny quer fazer reconhecer que a recolha póstuma da poesia de Camilo Pessanha está a gangrenar a sua qualidade poética e propõe que se peça sempre ao autor que organize os seus livros. Dos poemas acrescentados nestas edições, só se salva “Viola

¹⁷ No livro *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*, João Paulo Almeida Barros avança com uma hipótese que se afigura plausível a respeito de João de Castro Osório. A hipótese do ensaísta propõe que este editor tinha a pretensão de construir um “jaloux monopole” com a obra de Camilo Pessanha, tendo “desencorajado outros especialistas a envolverem-se mais profundamente com a obra do poeta” (2009: 7).

Chinesa”, na opinião de Mário Cesariny e considera ainda estranhíssimo que o poema “Branco e Vermelho”, publicado no jornal *Ideia Nova* em 1929 não constasse desta edição acrescida, apesar da boa recepção que o poema teve então. É igualmente de sublinhar que estas preocupações de Mário de Cesariny são igualmente preocupações com a sua própria poesia. O poeta surrealista temia que se lidasse com o seu trabalho poético como via estes editores lidar com o de Camilo Pessanha.

A Clepsidra e outros poemas de 1969

A edição de 1969 é considerada a “definitiva” da poesia de Camilo Pessanha por João de Castro Osório, enquanto declara o aperfeiçoamento do livro e das suas metodologias de edição ao longo dos anos.

Na introdução a esta edição, João de Castro Osório torna a refugiar as suas decisões em “indicações de Camilo Pessanha (...) que, por escrito ou verbalmente me confiou” e a proclamar que teria sido ele (aos dezasseis anos) a convencer o poeta a publicar um livro

quando (...) o levei, por meu entusiasmo e persistência, a iniciar o ordenamento e fixação da “Clepsidra”, livro longamente sonhado e profundamente vivido no seu mundo interior (1973: 245).

João de Castro Osório tende a repetir que o seu trabalho foi sendo aperfeiçoado por tentativas e erros e que a ordem de poemas apresentada nesta edição seria a melhor representação dos desígnios de Camilo Pessanha. Felizmente, o título *Clepsidra* já não surge acentuado e a justificação prende-se com a sua ocorrência no último poema do texto principal, onde rima com “sidra”. No entanto, o ‘y’ arcaizante continua desaparecido.

Algumas imprudências crassas foram cometidas, por exemplo, quando em 1945 acrescentou “Lúbrica” ao corpo principal de poemas dessa edição. Na edição de 1969, o poema foi colocado numa nova secção referente aos poemas que Camilo Pessanha escreveu quando era jovem, dentro da secção “Outros poemas”. Nesta secção, “Lúbrica” é colocado ao lado de “Desejos”, uma versão posterior e truncada do mesmo poema, com menos oito estrofes. A origem destes poemas reporta-se a autógrafos dos quais não temos conhecimento. Para esta secção, foram ainda recolhidos da *Gazeta de Coimbra* os poemas “Madrigal” (de 30 de Abril de 1887) e “Soneto de Gelo” (de 2 de Agosto de 1887).

Por outro lado, esta é a edição que apresenta uma subdivisão ainda mais estranha. À divisão tradicional entre sonetos e poesias são acrescentados dois outros grupos. Passam a distinguir-se os poemas que foram indicados para a *Clepsydra* dos que vieram a ser encontrados depois, de modo a justificar o título *A Clepsydra e outros poemas*. Na secção dedicada aos outros poemas, foram criados outros grupos para os primeiros poemas de Camilo Pessanha (os da adolescência, como “Lúbrica”), outro para os poemas de ocasião e para os fragmentários e um último grupo para “Dois sonetos de satírica imitação”¹⁸.

Ao corpo principal de poemas desta edição foram acrescentados quatro poemas e dois fragmentos: os poemas “Ó Magdalena, ó cabelos de rastos”, “Água morrente”, “Vida”, “Branco e Vermelho” e os fragmentos “Nesgas agudas do areal” e “Cristalizações salinas”, sendo que destes, só de “Branco e Vermelho” existiam rumores de que pertencesse aos desígnios originais da *Clepsydra* projectada por Camilo Pessanha.

¹⁸ Esta sobre-estruturação da *Clepsydra* é um método repetido nas edições de António Quadros, de Barbara Spaggiari e de António Barahona. Na edição de António Quadros, a *Clepsydra* divide-se entre sonetos e poesias, respeitando a primeira edição, de 1920; seguidos de “Poemas incluídos por João de Castro Osório na 2.^a e 3.^a edições de «Clepsydra», figurando também nas seguintes”, divididos entre sonetos e poesias. Segue-se uma segunda parte para “Poesias Dispersas”, mostrando “Duas versões do primeiro poema conhecido”, “Poemas visionários ou de problemática religiosa” e “Poemas de ocasião ou incompletos”. Na edição de Barbara Spaggiari são igualmente separados os sonetos das poesias e segue-se uma secção dedicada aos outros poemas, que quase ultrapassa, em número, o corpo principal da *Clepsydra*. A edição de António Barahona parece prestar culto à de Spaggiari, repetindo-a e recorrendo a ela em caso de dúvida, como se pode notar na sua apresentação do aparato genético.

O poema que começa com “Ó Magdalena, ó cabelos de rastos” foi recolhido do jornal *O Intermezzo*, publicado no Porto a 13 de Dezembro de 1890, mas o seu título foi alterado para “Madalena”. Os poemas “Vida” e “Branco e Vermelho” vieram do jornal *Ideia Nova* de Macau, sendo que, ao que tudo indica, Camilo Pessanha já tinha referido este poema em 1916; os fragmentos “Nesgas agudas” e “Cristalizações salinas” foram acrescentados ao poema “Enfim, levantou ferro” para formar o políptico “Roteiro de Vida”, quando se tratam, na verdade, de fragmentos incompletos e nunca houve indicações de que formassem um políptico, para além do facto de todos eles virem a lápis em páginas adjacentes do Caderno de Camilo Pessanha.

Noutro grupo são coligidos os poemas “de ocasião”, como “Rosas de Inverno”, cuja origem se pode reportar a uma folha volante de Macau, ao jornal *O Porvir*, ambos de 1901, ou ao jornal *O Diabo*, de 1925¹⁹. Este poema parece continuar o estranho evento do segundo poema do díptico composto pelos poemas “E eis quanto resta do idyllo acabado” e “Floriram por engano as rosas bravas”, cujo segundo soneto começa com a quadra

Floriram por engano as rosas bravas
No inverno: veio o inverno desfolhal-as...
Em que scismas, meu bem? Porque me callas
As vozes com que ha pouco me enganavas? (99)

Ao passo que “Rosas de Inverno” começa com:

¹⁹ Paulo Franchetti encontra no autógrafo de Pessanha o seguinte texto: “Ao Senhor Cesar de Almeida. / Na impossibilidade de reconstruir de memória qualquer coisa inédita, escrevo na página seguinte três quadras de ocasião (algo incongruentes), feitas há muitos anos, a pedido, para serem ditas por uma criança em uma festa de caridade. Fez-mas recordar o frio desta manhã” (1995: 210).

Corollas, que floristes
Ao sol do inverno, avaro,
Tão glácido e tão claro
Por estas manhãs tristes. (124)

A maior diferença é a perda do elemento feminino justaposto ao florir das rosas de Inverno no poema que faz parte do díptico. Este novo poema estranha a

Gloriosa floração,
Surdida, por engano,
No agonizar do ano,
Tão fóra da estação! (124)

O desabrochar de plantas em época numa estação inerte e pouco fértil como é o Inverno é fonte de espanto para Camilo Pessanha. Mas o poema pode ainda dizer respeito a empresas precoces e pouco ponderadas, que se justificam como “por engano”. Não obstante, os dois poemas resultam em fins muito distintos: “Floriram por engano” enfatiza o engodo e a desilusão das expectativas que não foram cumpridas na realidade, assimiladas às imagens dos “Castellos doidos! Tão cedo cahistes!...”, enquanto o poema “Rosas de Inverno” enfatiza a feliz surpresa que reage a esta floração precoce, a “Gloriosa formação”, “Com que vos recompensam / Os seus sorrisos pallidos” (124). Em ambos poemas, as rosas que floriram fora de estação são elementos contemplados com surpresa, que quando desabrocham tomam consciência do momento inóspito em que o fizeram. Esta sensação pode também compreender a reacção do poeta às mulheres por quem se

apaixonou, o seu amor por Ana de Castro Osório floresceu (diga-se) numa época inhospita, quando a amada estava prometida a outro homem.

O poema que começa com o verso “A bohemia não morreu”, e ao qual João de Castro Osório atribuiu o título “Numa despedida”, foi recolhido do jornal *Portucale* de Setembro/Outubro de 1931, onde estava registado que o poema teria sido escrito em Macau, a 18 de Novembro de 1900, para João Pereira Vasco.

Na mesma secção estão agrupados “Fragmento de um hino”, que se reporta a um poema esquecido cujos versos foram reconstituídos de memória por Carlos Amaro²⁰, e o fragmento “Um fio a desdobrar” que pertenceria a um poema composto em 1916, do qual João de Castro Osório diz ter ouvido apenas estes versos. Tanto estes, como os que se juntam ao poema “Enfim, levantou ferro” para forjar o políptico “Roteiro de Vida”, são fragmentos de poemas, para com os quais o cuidado filológico deve ser redobrado. É de questionar porque é que João de Castro Osório não procedeu do mesmo modo para com todos os fragmentos que encontrou. Sabe-se ainda de um poema que começaria com “Voa o comboio, correria doida”, este verso é tanto um fragmento como os que fazem parte do políptico e como os que são agrupados como “poemas fragmentários” (cuja nomenclatura também deixa a desejar, por se tratarem de fragmentos de poemas).

João de Castro Osório já tinha antes feito passar a ideia de que os poemas “Tenho sonhos cruéis”, “Encontraste-me um dia no caminho” e “Fez-nos bem, muito bem, esta demora” formavam um tríptico que ele próprio intitulou de “Caminho”, na edição de 1945. Não existiam indicações do poeta no sentido de esses poemas formarem um conjunto poético, nem estavam marcados com números ou indicações de precedência ou sucessão: apenas foram publicados no mesmo jornal uma vez. O mesmo acontece com os

²⁰ Este poema é referido numa carta de Camilo Pessanha ao seu primo, datada de 24 de Maio de 1900, onde o poeta afirma tê-lo terminado (Franchetti, 1995: 222).

poemas que formam “Roteiro de vida”, que foram encontrados no caderno de poemas de Camilo Pessanha, escritos a lápis em páginas consecutivas. Por se encontrarem escritos a lápis e em páginas consecutivas, considero mais aceitável considerar estes “poemas” como fragmentos de algo que não chegou a ser concretizado. A consideração de João de Castro Osório de que estes fragmentos formavam um políptico não passa de uma hipótese que se tornou comumente aceite por ter sido sancionada através da edição destes poemas como tal.

Finalmente, é criada uma secção para um estranho díptico composto pelos poemas “A Miragem” e “Transfiguração”, a que João de Castro Osório chamou “Dois sonetos de satírica imitação”. Muitos dos títulos destas secções correspondem a expressões de Camilo Pessanha tiradas do seu contexto. O poeta escreve numa carta a Henrique Trindade Coelho a respeito destes poemas: “confessar da maneira mais positiva a existência dessa obra, pondo-me durante uma hora a imitá-la, segundo as vagas reminiscências que tinha dela” (Pessanha, 2012: 206), e o facto de ter passado uma hora a “imitá-la” confere o título de “Imitação” aos poemas. Resta saber o que torna estes poemas satíricos, visto que na mesma carta a Henrique Trindade Coelho, o poeta refere ter escrito uns poemas em que deliberadamente incluiu onomatopeias, num tom jocoso, e aos quais se refere com os títulos “Santa Comba” ou “Santa Ovaia”:

Ainda fiz outros, porventura menos complicados — até com um travo agreste a século XV (...) mas nos quais já se percebe bem, em compensação, aquela sobranceira desdenhosa de aplausos, que é apanágio dos autores consagrados (...) Há-de ver, principalmente, umas onomatopeias que eu meti de propósito para lhe evidenciar os recursos. (Ibidem).

No entanto, não se tem conhecimento de poemas de Camilo Pessanha que contenham onomatopeias que se façam notar; se existirem, surgem à luz das cacofonias e das harmonias de assonância ou aliteração em associação com o elemento semântico que descrevem.

Encontramos neste díptico formado pelos poemas “A Miragem” e “Transfiguração” versos como

Hostia santa de luz, desfeita em chuva,
Qual beguina do Amor, de Deus viuva,
N’um rosário a rezar, vertendo aguas. (139)

no soneto “A Miragem”, e como

Judas divaga, em spiras de peccado...
Eis-me o Verbo de Deus, sacramentado
No rebuço d’um capote alentejano. (140)

em “Transfiguração”, que demonstram aquilo a que Alfredo Margarido chamou “profundo anti-catolicismo” de Camilo Pessanha, uma das marcas da sua poesia desde o “Soneto de Gelo”, onde afirma “Eu mesmo quero a fé, e não a tenho” e

O Deus, o mesmo Deus que te fez crente...
Nem saibas que esse Deus omnipotente
Foi quem arrebatou a minha crença. (79)

O que faz destes poemas “satíricos” é única e exclusivamente a decisão de João de Castro Osório em considerá-los como tal, criando um enigma desnecessário para a poesia de Camilo Pessanha. Ao que tudo indica, estes poemas foram considerados “satíricos” devido à censura vigente na época e pelo facto de o editor desejar menosprezar este díptico, por não gostar dele. Se foi uma decisão em resposta à censura do regime, então João de Castro Osório tinha uma agenda conciliatória, que pretendia fazer Camilo Pessanha cair nas boas graças do Estado. Para tornar mais claro este argumento, cito Alfredo Margarido, que escreveu a respeito desta opção na revista *Persona*:

Pode quase sentir-se a crispação física do catolicíssimo João de Castro Osório face a um terceto desta natureza [o último: “Judas divaga, em spiras de pecado... / Eis-me o Verbo de Deus, sacramentado / No rebuço dum capote alentejano”], em que o poeta recupera a divindade para seu proveito e seu gozo. Como aceitar que o poeta, que em tempos pretendia nada mais que a mão, e o corpo, de sua mãe, D. Ana de Castro Osório, fosse capaz de tais construções poéticas anti-católicas? Para despoletar os dois sonetos, João de Castro Osório inventou-lhes o título que lhes devia retirar a gravidade que de facto possuem, mascarando ainda por cima a perfeita integração de Pessanha no clima anti-católico, e por vezes anti-crístico, que caracterizou a poesia portuguesa dos fins do século XIX e dos primeiros vinte ou trinta anos do século XX. (1985: 77)

Chamar a este díptico “Dois poemas de sátirica imitação” não só desfaz a sua ligação enquanto conjunto poético, como se demarca como mais um momento em que

João de Castro Osório sobrepõe a sua vontade aos projectos do único autor da poesia com que lidava.

Além da super-estruturação da *Clepsidra e outros poemas*, João de Castro Osório voltou a alterar e acrescentar títulos aos poemas. O poema que começava com “Desce enfim sobre o meu coração” passou a ser conhecido por “Olvido” e o poema que começa com “Ó Magdalena, ó cabelos de rastos” recebe o nome “Madalena”, o que transtorna a ortografia. O verso “Na cadeia, os bandidos presos” é reduzido ao título “Na cadeia”, como se não fosse explícito o suficiente, e foi atribuído o título “Água morrente” ao poema que começa com uma epígrafe de Paul Verlaine (“Il pleur dans mon coeur”).

Ainda a respeito dos títulos que foram acrescentados ou alterados por João de Castro Osório ao longo das suas três edições, nenhum deles constitui um grande desvio semântico para com os poemas que denomina. A grande maioria destes títulos consta de palavras ou expressões empregues ao longo dos seus poemas; a intenção de João de Castro Osório terá sido a de procurar organizar melhor a sua *Clepsidra e outros poemas*. Não obstante, estes grupos e estes títulos surgem como obstáculos ao poema, adiando-o, e à intenção do poeta, que não os contemplava (ou que tinha outros por intenção, como é caso de “?”, que perdeu o título em 1920 e passou a ser “Interrogação” em 1945).

II. Sugestões para a libertação

As deliberações editoriais dos primeiros editores da *Clepsydra* conceberam em seu torno uma espécie de caixa que sufoca a sua poesia através de sobre-determinações que contaminam a sua fruição e interpretação. Podem encontrar-se indícios nos documentos e mesmo na poesia de Camilo Pessanha para os problemas que estas edições levantaram a respeito das posições fixas e da ordem dos poemas, dos poemas que formam dípticos, de alguns títulos e dos fragmentos.

No que toca a posições fixas na poesia de Camilo Pessanha, sabemos que os poemas que receberam os títulos “Inscrição” e “Final” na edição de 1920 foram designados pelo seu autor como primeiro e último poema, respectivamente. Existe, no entanto, um díptico que também parece ter uma localização fixa no livro: o díptico composto por “Quando voltei encontrei os meus passos” e “Imagens que passais pela retina” são encontrados, ao longo das quatro edições, como os últimos poemas da parte correspondente aos sonetos. E note-se ainda que este díptico tomava, na edição de 1920, a posição de preciso eixo de simetria, depois de treze sonetos e antes de treze poesias. Centro da *Clepsydra*, enquanto livro, este díptico procura também simular a passagem das águas pelo objecto clepsidra. João de Castro Osório comenta esta decisão na edição de 1969:

(...) a primeira parte deveria ser constituída por todos os Sonetos, e terminada (qual desde a primeira edição o foi) por aquele que sintetiza um inútil retorno de esperanças, mudadas em angústias, na vida (o penúltimo), e o que exprime a fugacidade e desaparecimento das imagens que são encanto da Alma vivente, e não a levam consigo (1969: 510).

É neste díptico que melhor se descrevem os efeitos do tempo enquanto ladrão, o que é implicado pela semelhança etimológica, κλέφτης, com a partícula etimológica que evidencia a contagem do tempo na palavra grega para clepsidra, κλεψύδρα. O primeiro soneto alude ao roubo do tempo pela transitoriedade que exige às experiências, que encontramos nas imagens que passam pela retina, e o segundo soneto alude à reflexão, à nostalgia, ao langor pelo retorno destes eventos, mas termina com uma conclusão pela efemeridade e pela substituição das experiências por outras, na maré que apaga o rasto.

Como estes dois poemas, há indícios de que pelo menos cinco pares de poemas formassem dípticos. A grande evidência está num documento que foi encontrado na contracapa da edição da *Clepsydra* que pertenceu a Ana de Castro Osório, que, por um lado tem uma “procuração versificada” (29) pouco clara a respeito do seu objecto datada de 1916, mas que, por outro lado, tem uma lista ordenada (com numerais romanos, o que evidencia uma ordem) de poemas:

- | | | |
|------|---|---|
| VIII | Chorae arcadas | |
| IX | Na cadeia os bandidos presos | |
| X | Depois da luta e depois da conquista | |
| XI | Se andava no jardim | |
| XII | Voz débil que passas | |
| XIII | Passou o outomno já, já torna o frio | + |
| XIV | Desce em folhedos tenros a colina | + |
| XV | Singra o navio. Sob a agua clara | + |
| XVI | Quem poluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho | + |

A Lista apresentada prova duas coisas: que Camilo Pessanha planificou em tempos a *Clepsydra*, tendo ordenado os seus próprios poemas numa lista, e que essa planificação é distinta da fisionomia adoptada pela edição de 1920. Este documento é o que preside à decisão de ordenação dos poemas no ensaio de edição que Gustavo Rubim apresentou à *Colóquio/Letras*, respeitando a ordem dos poemas entre o oitavo e o décimo-sétimo, mas sem incluir alguns dos dípticos propostos pelo sinal de “+”²¹ (dos poemas listados, inclui o díptico que começa pelo soneto “Imagens que passaes” e o díptico que começa pelo poema “Desce em folhedos tenros a collina”; dos que estão fora desta lista, respeita o díptico que começa com o soneto “E eis quanto resta do idyllio acabado”).

Apesar de o suporte da sua poesia ter sido recorrentemente oral ao longo de sua vida, esta lista mostra que Camilo Pessanha deixou apontamentos que tecem ligações deliberadas e constroem conjuntos temáticos dentro da sua poesia, o que confirma a preocupação com a sua apresentação num formato livresco.

Os dípticos considerados pelo poeta são, como o nome indica, conjuntos de dois poemas que retomam uma forma artística comum desde a Idade Média: a justaposição de duas imagens que se complementam, que olham uma para a outra ou que mostram diferentes momentos cronológicos do mesmo mito, quadros que são postos lado a lado de modo a fazer crer que se continuam ou complementam em termos narrativos ou semânticos. De modo a elucidar o formato artístico do díptico, citarei Alexander Nagel, que fala acerca de polípticos, não cingindo o número de obras justapostas a duas:

²¹ De facto, a edição crítica de Paulo Franchetti de 1995 para a Relógio D’Água não reproduz estes sinais, mas a edição da sua *Clepsydra* para a Ateliê Editorial, de 2009, já contém estes mesmos sinais.

In larger ensembles [...] the figurations are organized in registers designed to be read in different combinations, producing what Steinberg in his later work would call a “multiplex” of meanings and associations [...] these surfaces combine abstract passages, figuration, emblematic signs and relief elements; more importantly, the meaning of the ensemble results in important ways from the fact that these various elements set semiotic limits on each other. Ensembles such as these are both unified and not, both continuous and discontinuous. (Nagel, 2012: 188)

Posta a exposição do díptico enquanto forma artística, é fácil saber como lidar com os dípticos de Pessanha. Note-se, por exemplo, o díptico de poemas que João de Castro Osório considerou “satíricos”, composto pelos poemas “A Miragem” e “Transfiguração”. No seu manuscrito, ao lado dos títulos, surgem as indicações “I (ou II)” e “II (ou I)”, respectivamente, o que indicia a reversibilidade deste díptico: tanto “A Miragem” como “Transfiguração” podem ser o primeiro como o segundo poema.

É mais fácil entender a reversibilidade patente em dípticos através de pinturas do que em poesia. Na leitura somos obrigados a começar por um lado e a terminar em outro, devido à natureza sintagmática da linguagem e à disposição do texto, o que determina um antes e depois, devido à dimensão temporal e diacrónica da leitura, o que não acontece na apreensão de imagens, cujas totalidades são vistas em sincronia. Porém, é aceitável que indicações de reversibilidade como “I (ou II)” e “II (ou I)” se encontrassem em qualquer outro díptico, visto que só o hábito de ler da esquerda para a direita nos obriga a entender uma precedência.

Esta lista não só oferece as posições ordenadas de alguns poemas, como também revela que Camilo Pessanha considerava os seus dípticos tão unidos que os via como um só e longo poema (daí que o número XIII fosse tanto o poema “Passou o outomno já, já torna o frio” como o seu par, que se assume ser “Ó meu coração, torna para trás”).

Apesar de não existirem marcas de sequência ou congruência entre os poemas na primeira edição, muitos destes dípticos são cumpridos: “Floriram por engano” está ao lado de “E eis quanto resta” e “Quando voltei” está ao lado de “Imagens que passais”. É igualmente interessante notar como nesta lista a ordem surge invertida em relação à ordem que estes dípticos tomam ao longo de toda a edição da poesia de Pessanha, mesmo com os poemas e conjuntos de poemas enviados por mão própria a jornais ou revistas.

Não existem dados que contribuam para entender quais são os poemas que formariam dípticos com aqueles que estão marcados com “+” na lista acima apresentada. No entanto, a forma como os restantes se encontram dispostos na primeira edição pode contribuir nesta demanda, pelo facto de muitas indicações verbais de Camilo Pessanha não terem sido registadas, mas cumpridas nesta edição.

Os pares de poemas para os quais temos indicação de constituírem dípticos são os poemas que compõem “Paisagens de Inverno” (“Ó meu coração torna para trás” e “Passou o outomno já, já torna o frio”), os poemas que começam com “E eis quanto resta do idyllio acabado” e “Floriram por engano as rosas bravas”, “Imagens que passaes pela retina” e “Quando voltei, encontrei os meus passos”, o díptico “San Gabriel” (“Inutil! Calmaria. Já colheram” e “Vem conduzir as naus, as caravellas”), o díptico “Vénus” (“À flor da vaga, o seu cabello verde” e “Singra o navio. Sob a agua clara”), os poemas “Desce em folhedos tenros a collina” e “Esvelta surge! Vem das aguas, nua”, e o díptico “Miragem” e “Transfiguração”.

O poema “Ó meu coração, torna para trás”, que constitui um díptico com “Passou o outono já, já torna o frio”, não constava da primeira edição por falta de fontes, pelo que este díptico não é cumprido. Também o díptico que começa pelo soneto “Singra o navio, sob a água clara” se vê desrespeitado por os editores não terem obtido o soneto “À flor da vaga, o seu cabelo verde” que o completava, para que fizesse parte da primeira edição.

Já o díptico composto pelos poemas “Desce em folhedos tenros a colina” e “Esvelta surge! Vem das águas nua” está completo e vem na ordem indicada nesta lista e o que é formado por “Imagens que passais” e “Quando voltei” é invertido. Sobram os dípticos formados com os poemas “Quem poluiu, quem rasgou meus lençóis de linho” e “Se andava no jardim”, para os quais não temos dados a respeito dos poemas que os complementaríamos²².

Na primeira edição da *Clepsydra*, os dípticos não são marcados como tal, mas sempre que são conhecidos surgem juntos e pela ordem correcta. Nesta lista, os poemas que indicam ser parte de dípticos são os poemas que costumam ser encontrados como a segunda parte dos mesmos (“Imagens que passais” vem sempre depois de “Quando voltei”). Com base nesta lista e na primeira edição da *Clepsydra*, avanço a hipótese de que o poema “Crepuscular” seria a primeira parte de um díptico formado com o poema “Se andava no jardim” porque, apesar de a diferença ser maior do que nos outros em termos de forma, visto que os dípticos costumam ser formados entre dois sonetos, acontece que “Se andava no jardim” não é um soneto, mas está marcado com o sinal de “+”

²² Acrescente-se, ainda, que Fernando Pessoa refere um díptico que se chamaria “O Estilita”, do qual não temos conhecimento, uma segunda parte para o poema “Fonógrafo” e uma segunda parte para o poema que começa com “Voz débil que passas” (Franchetti, 1995: 70-71).

\

\\. Há, no entanto, uma contiguidade temática e sequencial entre “Crepuscular” e “Se andava no jardim”: o ambiente é um progresso entre o pôr-do-sol e o erguer da lua. Em “Crepuscular”:

As tuas mãos tão brancas d’anemia,
Os teus olhos tão meigos de tristeza...
É este enlanguecer da natureza,
Este vago sofrer do fim do dia. (83)

E em “Se andava no jardim”:

A hora do jardim...
O aroma do jasmim...
A onda do luar... (130)

A característica da brancura e os temas da ilusão e da desilusão das expectativas escoam de um poema para outro através de pequenos pontos de contacto, que podem ser tão fortuitos como o reencontro destes temas no resto da sua poesia.

Em 1921, Camilo Pessanha agradece a Ana de Castro Osório os “cuidados de disposição e ortographia” da primeira edição da *Clepsydra*, que apresentava os sonetos

divididos em quadras e tercetos distribuídos por páginas contíguas. Tendo isto em conta, talvez não seja inconcebível que Camilo Pessanha poderia gostar de ver os seus dípticos em páginas contíguas, como que na forma de um medalhão, que se abre e mostra uma fotografia de cada lado. Uma edição que siga esta ideia contribuirá proveitosamente para a experiência dos dípticos poéticos de Camilo Pessanha.

Veja-se o díptico “Vénus”, composto pelos sonetos que começam com “Á flor da vaga, o seu cabelo verde” e “Singra o navio sob a agua clara”. Na poesia de Camilo Pessanha, as mulheres costumam surgir ou aparecer, entrando em cena; o que este surgimento recorrente da mulher mostra é uma ligação à faculdade da surpresa de Camilo Pessanha: o poeta retrata as mulheres no momento em que as suas expectativas são agitadas. É isso que acontece em “Madrigal”, em que uma mulher se vai revelando a sair do banho (“Quando, solta do vestido, / Sae da frescura do banho, / O seu cabelo castanho” [78]) e em “Desce em folhedos tenros a collina”, onde uma mulher se vai revelando enquanto desce uma colina. Em “Vénus”, é o cadáver de uma mulher bela que se revela a flutuar à superfície da água:

Á flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda e desenreda... (110)

O cabelo apodrecido de um cadáver é movido pela força da maré sobre as águas em que se afogou. O corpo morto emana um poderoso “cheiro a carne que nos embebeda” e a visão alia-se ao olfacto para criar um efeito de pânico, para aferir que é de facto de um cadáver que se trata e que esta visão está atestada pelo olfacto. Depois de descrever o apodrecimento, o poema centra-se sobre o movimento do corpo que flutua debaixo de água:

O seu esboço, na marinha turva...
De pé, fluctua, levemente curva,
Ficam-lhe os pés atrás, como voando... (110)

E é a forma como flutua que se deve aproximar de uma deusa romana, para lhe dar o título “Vénus”, ou talvez o conhecimento superficial de uma obra como “O Nascimento de Vénus” de Botticelli que possa conter a fonte que informou este poema — visto que nesta pintura, Vénus é retratada a flutuar sobre uma concha, sobre as águas. Mas a figura da mulher que morreu afogada e que flutua pela água, com flores à sua volta, também a flutuar, remete para a Ofélia de *Hamlet*, conforme é descrita pela Rainha Gertrudes:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (Shakespeare, 1982: 373-375 [IV-vii-165-180])

O segundo soneto deste díptico descreve aquilo que o poeta vê “Sob a agua clara” enquanto viaja de barco (“Singra o navio”): “Roseas unhinhas que a maré partira (...) / Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...”. E para cada fragmento que o poeta encontra, imagina--lhe uma história, que é o que expressa no primeiro terceto do soneto:

E a vista sonda, reconstrue, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
Ó fulgida visão, linda mentira! (111)

Apesar de reconhecer que aquilo que imagina para estes fragmentos não passa de uma das suas imaginações, extraíndo da “fulgida visão” a “linda mentira”.

A análise dos sonetos como dípticos torna a viagem de barco mais longa: o poeta já descrevia o que via no fundo do mar antes de revelar que estava num barco, desde o momento em que descrevia o aparecer do corpo morto de uma donzela no meio da água. O segundo soneto só vem acrescentar mais fragmentos em que o poeta notou e que o fizeram imaginar uma história.

Preservar estes conjuntos como foram indicados por Camilo Pessanha não só cumpre uma intenção autoral (que muitas vezes se viu desfeita), como também contribui para uma melhor interpretação dos seus poemas, com as pistas que aquele que lhe é justaposto lhe faculta e ainda contribui para melhor reconhecer a estrutura que o livro *Clepsydra* idealmente teria.

O primeiro poema versa sobre imagens que passam como a água cristalina por uma fonte ou para um lago onde o seu curso chega a um fim:

Imagens que passaes pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixaes?
Que passaes como a agua cristallina
Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncaes (...) (102)

O poeta consegue assim uma metonímia dos cinco sentidos na visão, sentido pelo qual lhe chegam as imagens. As impressões passam por uma fonte, qual clepsidra que contém e conta em si todo o tempo de uma vida. Mas sem as imagens, segue a metonímia, os olhos tornam-se um espelho inútil que acumula pó, a “aridez de sucessivos desertos”.

Já o segundo poema retrata um passeio pela praia e o reencontro com alguns passos que deu, marcados na areia, mas não é capaz de os recordar. O poeta explica assim como a experiência pode deixar marcas no mundo, mas que estas são tão transitórias como todas as outras impressões. A mesma praia descrita foi também o palco de uma determinada despedida, o que comove o poeta às lágrimas, como se o cenário tivesse

estampado o evento que o entristeceu. Então o poeta repara noutro efeito da praia, o seu cenário: que as ondas apagam os passos que deixou. É nas ondas que o poeta encapsula toda a possibilidade de novas experiências que vêm substituir as anteriores, pelo que há sempre esperança: “para quê? / Se ha-de vir apagar-vos a maré” (103).

As implicações da leitura destes sonetos como um díptico são notórias. Se o poeta começa por descrever a passagem de imagens pela retina dos seus olhos — imagens que o deixam em pânico “E o vago medo angustioso domina” — e depois descreve ter voltado à praia para estranhar as pegadas que deixou, o que o faz questionar “porque doidejastes assim transviados” e a descrever uma “fugitiva hora” que reevocou através do percurso inverso das suas pegadas na areia, então é provável que o poeta esteja a descrever uma alucinação derivada do consumo de opiáceos.

Se “Imagens que passaes” tem vindo a ser interpretado como um poema acerca da transitoriedade e infixidez da experiência, a sua justaposição a “Quando regresssei” altera o seu núcleo semântico com novos protões: o díptico revela agora versar acerca de uma alucinação que o poeta sentiu na praia, da qual voltou sentindo que tinha passado tempo que não tinha aproveitado por não estar em pleno controlo de si mesmo.

No que toca aos títulos dos poemas de Camilo Pessanha, deve exercer-se senso crítico para saber quando faz ou não sentido preservar os títulos que foram atribuídos pelo poeta e de que modo afectam ou são tautológicos para os poemas que designam. Deve também considerar-se o desenvolvimento e o amadurecimento poético de Camilo Pessanha: é notório que numa fase inicial o poeta gostava de dar aos seus poemas um título que esclarecesse as condições em que foi escrito (ou que apontasse para o evento que descrevia), como “Castello de Óbidos” para “Quando se erguerão as seteiras?” ou “Manhã de Cera”, o título atribuído ao poema que começa com “Foi um dia de inúteis agonias”, quando publicado no jornal *O Progresso* a 6 de Abril de 1895. Estes títulos que

remetiam a atmosferas desapareceram, deixando de circunscrever os seus poemas a cenários específicos e permitindo ao poema elevar-se ao nível de uma sensação auto-sustentável, sem necessidade de reconhecimento de um código externo que o determine.

Há também um padrão na sua fase mais inicial, que se aproxima da estética parnasiana, quando os títulos se resumem a referências a objectos, como “Estátua”, “Tatuagens” e “Fonógrafo”. Outro padrão que já referi está na partilha de títulos e de expressões entre a poesia de Camilo Pessanha e a de Alberto Osório de Castro. O parnasianismo é uma estética literária que se localiza historicamente entre o romantismo e o simbolismo, dedicada à impassividade, à impessoalidade, ao culto da forma e da manutenção da beleza, pelo que os seus poetas que recorrentemente escrevem acerca de estátuas²³. A estátua surge, para o parnasianismo, como um desenvolvimento da mulher morta do romantismo, com a benesse de não apodrecer e preservar a sua beleza e o silêncio. É parnasiano o poema “Estátua” de Camilo Pessanha, que tem estes temas por afinidades com o poema “La Beauté” de Charles Baudelaire. No soneto de Baudelaire encontramos na primeira quadra:

Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière. (1985: 144)

²³ A respeito da estética parnasiana, consulte-se, no volume *A New History of French Literature*, o capítulo “1866 — The Dream of Stone”, que melhor desenvolve a minha descrição do movimento.

Em que o poeta diz que as estátuas surgem para apaixonar os poetas e inspirar-lhes um amor eterno e mudo como a sua matéria, o mármore. E Camilo Pessanha, responde, apaixonado por uma estátua:

D'esse lábio de marmore, discreto,
Severo como um tumulto fechado,
Serenos como um pelago quieto. (85)

Parecendo responder directamente à descrição de Baudelaire: apaixona-se pelo mármore que forma o corpo belo de uma estátua, mas faz notar os lábios cerrados a que equipara a severidade de um “túmulos fechado” e a serenidade de um “pélago quieto”. Do mesmo modo que não é suposto saírem os mortos do túmulos, não é suposto escaparem os segredos que esta estátua guarda nos seus lábios cerrados.

O problema de Camilo Pessanha com a estátua é o mesmo que tem com a escrita: o seu silêncio parece desprovê-la de uma alma, que o poeta procura. Parece estabelecer-se uma distinção entre as experiências do belo natural — que surge harmonizado com a natureza e, portanto, tem uma espécie de musicalidade que o poeta procura repetir em versos — e a experiência do belo artificial — que é ainda mais transitório que o anterior, que é silencioso e inanimado, desprovido da musicalidade e da alma que o faria harmonizar com a natureza, o cenário no qual surge. Não obstante, este belo continua a fazer parte das sensações que exaltaram a surpresa de Camilo Pessanha, de tal modo que escreveu acerca dele e o inquiriu

Segredo d'essa alma, e meu degredo
E minha obsessão! Para bebel-o,

Fui teu labio oscular, n'um pesadelo,
Por noites de pavor, cheio de medo. (85)

Para além da lista já referida, um outro documento importante para conhecer a poesia de Camilo Pessanha é o Caderno Poético que mantinha em Macau. Este caderno ficou perdido por muitos anos depois da morte de Camilo Pessanha, mas foi descoberto por Danilo Barreiros em 1946. O caderno é composto por 28 páginas, algumas em branco, outras que foram rasgadas e outras que foram preenchidas com recortes, emendas, anotações e manuscritos a lápis. Alguns destes poemas eram inéditos, outros são meros fragmentos (por exemplo, os que com “Enfim, levantou ferro” formam o políptico “Roteiro de Vida” nas edições de João de Castro Osório). À margem dos poemas estão algumas indicações que unem alguns poemas como dípticos ou anotações como “Limpa” que evidenciam o estado de completude ou a preferência do poeta por uma determinada versão.

A descoberta deste Caderno contribuiu para desmistificar algumas ideias que se tinham por fixas em relação a Camilo Pessanha. O Caderno mostra que o poeta trabalhava nos seus poemas, que se preocupava com a sua apresentação e o seu aperfeiçoamento, o que contradiz a ideia de que Camilo Pessanha não tinha escrito um único verso, propagada pelos seus primeiros editores. O Caderno não só contém manuscritos e correcções da sua poesia, como colige os seus poemas publicados em jornais e é sobre estes recortes que o trabalho poético de Pessanha surge. O trabalho no Caderno terá recaído sobre os últimos anos do século XIX, o que também mostra que o poeta já estaria a preparar a sua própria obra para edição, através do trabalho de aperfeiçoamento dos seus poemas que este Caderno atesta.

No Caderno, os poemas “Quando?”, “Meus olhos apagados”, “Quando voltei” e “Imagens que passais” surgem duas vezes, uma primeira como rascunhos por cima de recortes de jornal, indicando alterações possíveis e uma segunda, passada a limpo. Neste Caderno estão também os poemas “Ó meu coração, torna para traz”, “Passou o outomno já, já torna o frio” e o díptico intitulado “San Gabriel”, com a indicação “Limpa”, na forma de recortes dos jornais onde foram publicados, trabalhados por cima pelo poeta, que os corrigia em termos de pontuação e escolha de palavras. Os poemas “Viola Chinesa”, “Canção da partida” e “Queda” são outros poemas que surgem como recortes, com correcções, mas sem a indicação “Limpa”. Finalmente, em páginas separadas surgem alguns fragmentos a lápis: são os fragmentos que, com “Enfim, levantou ferro”, são unidos como o políptico “Roteiro de Vida”, por João de Castro Osório, “Cristalizações salinas” e “Nesgas agudas”, e ainda o poema “Queda”.

Paulo Franchetti considera ainda que terá pertencido a Carlos Amaro uma página do Caderno, com o poema “Enfim, levantou ferro”, que terá sido consultada por João de Castro Osório. De acordo com o segundo editor da *Clepsydra*, este poema estaria escrito a lápis, razão que o levou a uni-lo aos outros poemas que surgem, no Caderno, escritos a lápis (os fragmentos “Cristalizações salinas” e “Nesgas agudas”), mas os poemas não surgem em páginas adjacentes do Caderno, o que tira a hipótese de que fariam parte de um conjunto poético de jogo. Paulo Franchetti acrescenta ainda que outras folhas pertenceriam ou datariam das proximidades do trabalho no Caderno:

Ao *Caderno* deve ter pertencido pelo menos mais uma folha, hoje extraviada: a que trazia o fragmento que começa «Enfim, levantou ferro.»
(...) Da mesma época do *Caderno* parecem ser também duas outras folhas, que foram encontradas por Danilo Barreiros e hoje integram o seu espólio.

Uma delas traz o poema *Vida* num lado, e o poema *Tornada* no outro (...). A segunda folha traz numa face o poema *Violoncello*, datado de «Braga, 1900 / 20 de Março», e na outra o soneto «Desce em folhedos tenros a collinsa», datado de «Braga, 1900 / 21 de Março» e riscado com dois traços oblíquos e cruzados. (1995: 53).

Camilo Pessanha referiu-se poucas vezes a este Caderno, apenas em cartas a Alberto Osório de Castro e sugerindo a sua existência quando diz aos seus editores que vai enviar outros poemas que deixou em Macau e que já considerava como “limpas”, o que tanto pode querer dizer que era uma versão plausivelmente final, ou meramente passada a limpo (na segunda parte do Caderno).

Para além da indicação “Limpa” encontrada no Caderno, Camilo Pessanha fazia questão de registar nos seus autógrafos “De memória”. O facto de fazer este reparo indicia que a versão dos poemas que registava então em autógrafo podia conter desvios relativamente a uma versão preferida. Noutros manuscritos autógrafos do poeta podemos encontrar ainda anotado “De memória”. Estas anotações provam que, por um lado, alguns dos seus poemas chegaram a ter uma forma final, limpa, e, por outro, que quando autografava alguns poemas para os seus amigos o poeta se ilibava de possíveis diferenças ou variações que os poemas teriam relativamente a estas formas limpas. Pessanha reconhecia que os seus poemas passavam por um processo criativo que multiplica o poema em variantes e que se devia à sua dificuldade em fixar as variações que sobre eles produzia quando declamava. Era desnecessário que o poeta fizesse um *caveat* sempre que declamava em cafés, para dizer “meus caros, este poema, não sei bem se é assim”. As versões anotadas com “Limpa” devem ser contempladas como versões preferidas pelo poeta e as versões “De memória” devem ser vistas como pistas para um projecto ulterior.

É importante referir o autógrafo pertencente a Carlos Amaro do poema que terminaria o seu livro e que começa com o verso “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”. O poema é apresentado com uma fisionomia distinta, que reproduzo:

Ó cores virtuaes que jazeis subterraneas,
— Fulgurações azues, vermelhos de hemoptyse,
Represados clarões, chromaticas vesânias —,
No limbo onde esperaes a luz que vos baptise,

As palpebras cerraes, anciosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronteas côr de cidra,
Tão graves de scismar, nos boccaes dos museus,
E escutando o correr da agua na clepsydra,
Vagamente sorris, resignados e atheus,

Cessae de cogitar, o abysmo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite erraes, doces almas penando,
E as azas laceraes na aresta dos telhados,
E no vento expiraes em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

Fulgurações virtuaes, angustiadas na crise

Do desejo em furor, das gemas subterrâneas,

- No limbo onde espreitaes a luz que vos baptize,

Na treva onde soffreis, — chromaticas vesânias,

As palpebras cerraes... anciosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronteas côr de cidra,
Tão graves de scismar, nos boccaes dos museus,
E escutando o correr da agua na clepsydra,
Vagamente sorris, resignados e atheus,

Cessae de cogitar... O abysmo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados
Que toda a noite erraes, doces almas penando,
E as azas laceraes na aresta dos telhados,
E no vento expiraes em um queixume brando,

Adormecei... Não suspireis... Não respireis.

**(Ultima pagina de um livro em tempos
delineado)**

(Autógrafo dado a Carlos Amaro)

Este autógrafo, que não tem data, é interessante pela indicação que traz. Para além de ligeiras divergências com a versão que conhecemos (que pouco alteram a extensão semântica deste poema), indica que seria a última página de um livro “em tempos delineado”. O que é dizer muito em pouco, a partir do momento em que se conhecem os malabarismos semânticos que Camilo Pessanha é capaz de fazer.

A “última página de um livro em tempos delineado” pode ter um sentido dúplice: tanto o de afirmar a falta de motivação para levar este livro a cabo (pelo que teria sido um livro “em tempos delineado”), como designar a temática desse mesmo livro “em tempos delineado”: como a quantidade de discursos cronometrados pela clepsidra que viriam a compor (pelo que os seus poemas são os tempos que delineiam o livro).

Confirma-se, através das indicações escritas pelo poeta em torno de alguns dos seus poemas, em autógrafos, no Caderno, e pela disposição de uma quantidade de poemas ordenada numa Lista, a existência de um plano progressivamente aperfeiçoado para a obra de Camilo Pessanha.

Devo aqui fazer notar que na variante que constitui o autógrafo deste poema a Carlos Amaro encontramos mais explícita um diálogo com o poema “Le Guignon” de Charles Baudelaire que, por sua vez, dialoga com uma quadra da “Elegy Written in a Country Churchyard”. Em todos estes poemas existem alusões à morte, mas têm também todos por tema as expectativas que não foram cumpridas. Começo por citar a “Elegy” de Gray:

Full many a gem of purest ray serene

The dark unfathomed caves of ocean bear:

Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

No ensaio “Histórias de Sucesso”, António Feijó reconhece que esta quadra é repetida nos dois últimos tercetos do poema “Le Guignon” de Baudelaire:

- Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes. (Baudelaire, 1985: 132)

As gemas que na quadra de Grey encontrávamos no fundo do mar, as “joyau” são encontradas soterradas, no poema de Baudelaire; ao passo que as flores que desabrochavam no deserto de Grey continuam sozinhas nos tercetos de Baudelaire. Em Camilo Pessanha as gemas surgem “subterrâneas”, novamente e o poema diz respeito à mesma sensação que os outros dois: o aborto da possibilidade que não é cumprida e é, portanto, desperdiçada; das possibilidades que têm que ser vendidas para que a actualidade seja concretizada. Todos estes objectos que ficaram por ver ou por apreender são modos de referir sensações desperdiçadas ou oportunidades perdidas, por nunca chegarem a ser sentidas (como a velha história em que se duvida do ruído produzido por uma árvore que cai no meio da floresta se ninguém estiver lá para o ouvir). Junto das “fulgurações virtuaes” (ou cores), das “chromaticas vesânicas”, dos “abortos que pendem”

e dos “sonhos não sonhados”, é pedido às gemas e às flores de Grey e Baudelaire que não façam cogitar, que não suscitem preocupações. Então o conselho deste poema, ao dizer “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” pode ler-se como: pior do que chorar pelo leite que foi derramado é chorar pelo leite que não foi derramado, pelo que não foi sentido ou apreendido.

Regressando à ideia do aperfeiçoamento de um plano de livro, este pode atestar-se através dos exemplos de críticas literárias feitas pelo próprio poeta: a que faz a *Os Versos da Mocidade* de António Fogaça, em 1888, e a que faz às *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro, em 1910. Estas críticas têm fundamento no gosto e na sensibilidade de Pessanha, em contacto directo com as obras que analisa. O poeta apresenta uma dura crítica aos *Versos da Mocidade* de António Fogaça. Começa por criticar o inerte ambiente da vida académica conimbricense (diz ele que se divide entre estudar, beber e recuperar horas de sono), ambiente que esteriliza a criatividade poética e leva o autor destas poesias a fazer-se poeta por seguir pretensões de escola, como o romantismo decadente e o naturalismo.

Pessanha considera que o livro de Fogaça é composto de “tentativas” cujo desempenho a nível poético não é satisfatório; lamenta a infantilidade e o impressionismo com que o autor encara com os objectos com que lida em poesia, parecendo desconhecê-los, o que revela falta de autenticidade poética. Camilo Pessanha considera que os melhores poetas são aqueles que dispõem de um manancial de experiências de onde retiram as melhores: a poesia de Alberto Osório de Castro vive da própria vida “como a dos artistas que fundamentalmente o são”. Pessanha louva o “educado senso crítico” de Alberto Osório de Castro — e saliente-se a proximidade deste uso de “educado” do culminar das *Bildungstheorien* alemãs, que esclarecem esta “educação” como uma sensibilidade estética formada por um autêntico julgamento da vida pela sua vivência,

sem preconceitos sociais, familiares, religiosos (ou de escola poética). A educação estética de Alberto Osório de Castro é gabada por ser notória através dos seus versos e é o que permite, tanto no caso de Osório de Castro como no de Pessanha, que os seus versos sejam realmente fruto de indivíduos livres de preconceitos de escola poética.

Na sua crítica às *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro, Camilo Pessanha faz sobressair a ideia de que existe uma nota em comum na poesia de Alberto Osório de Castro: uma espécie de eco de melancolia que percorre as descrições feitas. O poeta, um adulto formado, olha para trás, para os eventos que o levaram até ao ponto em que se encontra na vida. É uma melancolia pela perda de inocências sensoriais, pelos momentos de inauguração de sensações apazíveis que, sendo descritos pelo poeta como demasiado rápidos ou passageiros, são tornados inesquecíveis pela sua poesia. É notável que esta harmoniosa sensação de melancolia que povoa a poesia de Alberto Osório de Castro seja sublinhada por Pessanha, especialmente quando nos lembramos que António Fogaça não tinha, na perspectiva de Pessanha, um assunto comum que fizesse percorrer a sua poesia como se fosse uma mesma melodia, e que a abulia é essa nota em comum nos poemas de Camilo Pessanha.

Em termos estruturais, Pessanha considera estranha a localização do poema “A Dúvida” no centro do livro de poemas de António Fogaça: surge como uma dúvida ensimesmada, a do motivo de ali estar e de romper com o ritmo do livro. É também criticado o carácter apressado destes versos, que não tiveram tempo nem vivências que o poeta pudesse descrever para os ilustrar, mas que, por obsessão, tinham de ser editados. Pessanha considera que terá sido esta pressa a fazer António Fogaça distinguir três partes no seu livro, através de similaridades formais: os madrigais estão separados dos sonetos, que estão isolados das restantes formas poéticas.

No fim da crítica a Fogaça, Camilo Pessanha estabelece uma distinção entre um autor e um poeta depois de analisar o terceto final d’*Os Versos da Mocidade* (“dá-me essa vida / dá-me essa glória, / dá-me esse inferno”):

E neste final, como na maior parte das *Orações*, o autor mostra-se verdadeiramente poeta, analista do sentimento próprio, ferindo no mesmo tom esses madrigais, a única persistente, de quantas impressões vibram no decorrer do livro. (Quadros, 1988: 55)

Pessanha distingue e cria uma hierarquia entre o que é ser autor de um livro e ser um poeta, atribuindo a este o papel de dissecar e analisar sensações, enquanto ao autor é consignado o papel de criar uma rede de relações para com o património literário que ao seu nome é associado²⁴.

Camilo Pessanha abre a crítica às *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro ao aproximar a poesia de música pela característica de ambas serem “subjectivas”:

Arte essencialmente subjectiva, a Poesia (para alguns dos seus mais delicados cultores quase tão exclusivamente subjectiva como a Música), impossível é dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das suas obras, como o é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir. (1988: 56)

²⁴ Muito à maneira de Michel Foucault, para quem o nome de um autor servia de etiqueta organizadora de um património literário, como o defende em “Qu’est-ce qu’un auteur?”.

Quererá aqui dizer, por antinomia, uma arte que não é objectificada, que não tem objecto (como um quadro ou uma escultura), mas um som produzido intencionalmente por um sujeito e, portanto, subjectivo, uma ideia extremamente similar à descrição que Walter Pater faz da música, no artigo “The School of Giorgione”:

All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. (1986: 86)

Se é objectivo da arte conseguir uma perfeita correspondência entre a forma e o conteúdo, que só reconhecemos perfeita na música, ao qualificar à poesia de arte subjectiva por comparação com uma sinfonia ou uma romança “por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir”, o que Camilo Pessanha intenta é elevar a poesia ao estatuto da música, e nem está longe de o fazer do mesmo modo que Walter Pater. Repare-se no que o crítico inglês diz acerca de poesia:

Poetry, again, works with words addressed in the first instance to the pure intelligence (...) In such instances it is easy enough for the understanding to distinguish between the matter and the form, however much the matter, the subject, the element which is addressed to the mere intelligence, has been penetrated by the informing, artistic spirit. But the ideal types of poetry are those in which this distinction is reduced to its *minimum*; so that lyrical poetry, precisely because in it we are at least able to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter

itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of art.
(1986: 87)

O que Camilo Pessanha pretende com a sua poesia é esta fusão de forma e conteúdo (matéria e tema) ao ponto de os tornar indistintos, e é o que consegue ao trabalhar a fonética da sua poesia numa semântica, ao fazer a passagem da água correr tanto como o sibilar do “s” em “Imagens que passais” ou o sopro agudo e quebrado da flauta, que se assimila aos prantos de uma viúva em “Ao longe os barcos de flores”. A poesia lírica de Camilo Pessanha retira o que de melhor há dos vários estilos que o influenciam: desde as rimas, a Camões e a Sá de Miranda, ao culto da forma do parnasianismo, que, em conjunto com o seu conhecimento de alguns decadentistas (como Charles Baudelaire, Ruben Darío e Paul Verlaine), concebem uma poesia que funda sobre as suas rimas internas uma rede de associações semânticas que a fazem simular formalmente os objectos que descrevem em forma e conteúdo (e que muitas vezes tendem a ser musicais).

Das críticas de Camilo Pessanha podemos depreender as suas preferências no que toca à estética literária. Para este poeta, uma obra poética deve ter equilíbrio, o que não se consegue apenas dos dados estruturais dos seus poemas, pelo que considera artificiosa a distinção operada na poesia de António Fogaça, entre madrigais, sonetos e outras poesias. Ao ver a poesia como uma arte subjectiva próxima da música, é importante para este poeta que a melodia ou a harmonia de um poema seja conseguida, o que não se faz descurando o lado semântico. Para Pessanha é importante que exista um tema comum que percorra ou seja atingido pelos vários poemas que compõem um livro poético; em António Fogaça, esse tema comum não é encontrado e, em Alberto Osório de Castro, o tema é a melancolia, o olhar entristecido para a inocência perdida dos seus sentidos a cada

nova experiência, que informa o poeta. Camilo Pessanha considera importante que o poeta saiba quando se deve sujar um pouco: a sua descrição poética da realidade ou da sensação deve corresponder o melhor que possa à experiência vivida.

Estes temas não fogem do carácter de Camilo Pessanha, como o podemos ver em cartas como as que envia a Alberto Osório de Castro, especificamente aquelas em que lamenta o seu estado de saúde, que piora ao longo dos anos. Na carta de 8 de Setembro de 1896, Camilo Pessanha queixa-se de sentir o peso da idade no dia em que comemora os seus trinta anos e expressa preocupação pelo estado de saúde da sua mãe, que o pai lhe contara estar doente. A ansiedade de Camilo Pessanha pela morte é tanta, que foi nesta carta que enviou um rascunho do soneto que começa com “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”, escrito com medo da morte da sua própria mãe e introduzido pela frase “Quer ver medonhos versos meus?” (Quadros, 1988: 88-89). A mãe de Camilo Pessanha morre em 1900, mas o poeta antecipou esse momento, ausentado em Macau, longe da família, e ao longo de quatro anos.

Finalmente, tem feito parte das edições da *Clepsydra* um grupo de fragmentos de poemas, que são um problema para a disciplina da filologia. Para Hans Ulrich Gumbrecht, lidar com um fragmento é como lidar com a sombra objectificada daquilo que foi em tempos ou podia ter sido (isto, porque um fragmento pode ter sido deteriorado com o tempo ou ter sido um mero registo de um projecto maior, próximo de um rascunho):

How do we know that something is a fragment? The term applies to any object that we identify as part of a larger whole without implying, however, that this part of a larger whole was meant to be a metonymy, representing the whole. (...) At the beginning there must be the intuition of a lack coming from the contemplation of a present object. (...) For the

case of any artifact that we consider to be a fragment, in contrast imagining its state of wholeness will come from imagining the intention of a producer. Once we have imagined, on the basis of a fragment, a gestalt that we think corresponds (however roughly) to the primary intention of a producer, we can begin to establish a typology of different kinds of fragments by distinguishing different principles that may have interfered with the product of the producer's original intention. (2003: 13)

O teórico considera fragmento todo o objecto literário a que podemos intuir uma lacuna (o termo utilizado é “lack”) e é dessa lacuna que parte a imaginação para o seu estado de completude (“state of wholeness”).

Na poesia de Pessanha encontramos dois tipos de fragmentos: os fragmentos que estavam escritos a lápis no seu caderno poético (que começam com “Cristalizações salinas”, “Só o meu craneo fique” e “Nesgas agudas do areal”) e os que foram recordados por terceiros (como é caso do verso “Voa o comboio, correria doida”, de uma carta de Alberto Osório de Castro, do “Fragmento de um hino”, recordado por Carlos Amaro, e de “Imagem nocturna da cidade, vista de alto” de que João de Castro Osório recordava dois versos e vários títulos²⁵).

Há um problema transversal a quase todos os fragmentos de Camilo Pessanha: a sua linguagem é tão disforme que se aproxima da agramaticalidade, o que se pode justificar pelo facto de serem só partes de poemas ou projectos maiores. Não é que as frases não sejam bem formadas mas é o jogo de associação que surge aqui mais rebuscado que no resto da sua poesia, de tal modo que parecem apenas ensaios para poemas:

²⁵ Os poemas perdidos de Camilo Pessanha, mas de que se tem algum conhecimento superficial, estão elencados na edição crítica da *Clepsydra* de Paulo Franchetti (1995), nas páginas 70 e 71.

Cristalizações salinas,
Myrrhae na areia o plasma vivaz,
Não se desenvolvam ptomaínas.
Que adocicado! Que obsessão de cheiro!
Putrescina! — Flor de lilaz!
Cadaverina! — Branca flor do espinheiro! (114)

A atmosfera recorda o encontro com um cadáver no primeiro soneto do díptico “Vénus”, cujo cheiro “embebeda”, aqui descrito como “adocicado” e obsessivo. O facto de esta linguagem e de estas associações mais abruptas se oferecerem como dificuldades para a interpretação destes fragmentos reduz-lhes ainda mais a qualidade, e restam como enigmas, não só do que podiam ter sido, como também do que podiam querer dizer. A sugestão a fazer a respeito dos fragmentos é que sejam apenas considerados como elementos extra-textuais a incluir em anexos, mas não a compor a *Clepsydra* propriamente dita, de modo a não dificultar a visão deste livro como um de poemas ou como um grande poema coeso. Os fragmentos de Camilo Pessanha não são perfeitos exemplares da sua poesia.

III. A *Clepsydra* libertada

Uma análise do estado da obra literária de Camilo Pessanha, da documentação que a circunda, da bibliografia crítica escrita em seu torno e a interpretação da sua poesia rapidamente demonstram que os métodos e a argumentação de João de Castro Osório são dúbios e falaciosos. O editor viu na edição de um poeta desejado pela sua geração uma oportunidade de fazer nome no mundo académico da literatura. Do estudo das suas deliberações editoriais deduz-se que o livro que nos chega não corresponde ao que o seu autor pensou.

Para além de ter feito publicar uma grande quantidade de poemas em jornais portugueses e macaenses nos últimos anos do século XIX, Camilo Pessanha também declamou alguns dos seus poemas em cafés lisboetas. De modo a entender a poesia de Camilo Pessanha e a justificar as dificuldades que a sua edição ofereceu, há que entender como é que o poeta a executava. Não existem dados que apontem para que também o tivesse feito em Macau, o que é igualmente plausível.

A oralidade é a perfeita forma de execução da poesia de Camilo Pessanha, cuja musicalidade de mestria se vê inerte quando vista apenas em texto. Não é por acaso que dois dos tons mais recorrentes da sua poesia são a musicalidade e a dificuldade da fixação do momento, de que decorre a dificuldade de fixação do oral por via do escrito. Disso são bons exemplos os poemas “Ao longe os barcos de flores” e “Quando voltei, encontrei os meus passos”.

“Ao longe os barcos de flores” inclui-se num elenco de poemas que versam instrumentos musicais, como sejam “Viola Chinesa”, “Violoncelo” e “Fonógrafo”. Neste

poema, o instrumento musical é uma flauta e o *leitmotiv* é a aliteração do dígrafo “fl”, que pretende repetir o som do sopro que faz a melodia da flauta. O som da flauta é, por sua vez, justaposto à descrição da voz quebrada e chorosa de uma viúva e quase se confundem:

A flauta flebil... Quem ha-de remil-a?

Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora... (109)

A técnica poética é em muito similar ao que acontece em “Violoncelo”: ao som gerado pela passagem do arco pelo violoncelo (movimento a que é dado o nome “arcada”) é justaposta a ideia de que se trata do som de um choro (“Chorai, arcadas”).

Por outro lado, o soneto que começa com “Quando voltei” reporta-se a um regresso à praia onde o poeta reencontrou os passos que lá tinha feito. Versos como “A fugitiva hora, reevoquei-a, / — Tão rediviva!, nos meus olhos baços... (103)” parecem tratar do regresso de uma alucinação, como se esta o tivesse transportado para um outro espaço ou removido do seu corpo. E é precisamente deste modo que Camilo Pessanha descreve as suas experiências com ópio a Trindade Coelho:

dizem, da intoxicação pelos hipnóticos, em que, sem se perder a consciência da situação em que se está, se evoca no espírito com absoluta fidelidade e perfeita nitidez, uma outra situação, em outro lugar ou em outro tempo, como se se vivessem simultaneamente duas vidas, muito distantes uma da outra. (Quadros, 1988: 106)

De facto, esta sensação de estar conscientemente num sítio, enquanto se evoca a recordação de outro como se se vivesse autenticamente é movimento comum na poesia de Camilo Pessanha. O soneto “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençoes de linho” foi escrito em antecipação da morte da mãe do poeta. Neste soneto é descrito um regresso à casa da sua infância, para a encontrar remexida e desarrumada (“E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?” [101]). Se nas primeiras quadras se analisa o estado desarrumado da casa, nos tercetos que se seguem é ponderada uma assombração, o regresso de um fantasma como se continuasse a viver naquele espaço e nada estivesse arruinado.

O mesmo acontece no díptico formado pelos sonetos “Imagens que passaes” e “Quando voltei, encontrei os meus passos”: o poeta, tendo permanecido no mesmo espaço sente estimuladas as sensações de um outro espaço, do qual regressa sem se recordar bem do que se passou. “Quando voltei” termina com um terceto que questiona os passos que ficaram marcados na areia que são apenas registos efémeros do que fez e não se lembra:

Toda esta extensa pista — para quê?
Se há-de vir apagar-vos a maré,
Com as do novo rasto que começa... (103)

Este díptico discorre tanto acerca da dificuldade de agarrar o momento, como a de comprovar a autenticidade do momento vivido. Tal como as pegadas, a poesia é fútil e passageira (ainda para mais se for verdade o rumor de que o poeta queimou muitos dos seus poemas antes de morrer). Camilo Pessanha é um poeta que, como tantos clássicos (como Baudelaire no seu conjunto de ensaios *Le Peintre de la vie moderne*), se procura

em extrair do transitório o eterno como revelação. E é isso que o faz nestes poemas onde questiona a passagem e a efemeridade das imagens e das pegadas: oferece-nos esse conhecimento da sua futilidade, que é eterno a respeito de coisas transitórias (as pegadas, as imagens que passam). A descrição que Camilo Pessanha faz de “tradições lendárias” é similar a esta descrição baudelaireana do artista dos tempos modernos, quando se refere a Luís de Camões na sua conferência “Macau e a gruta de Camões”:

A vitalidade das tradições lendárias, ou quase lendárias, depende essencialmente de dois requisitos. É necessário que o objecto a que se referem se imponha pela sua grandeza à admiração contemplativa de todos os tempos [a eternidade]. É-o igualmente que a própria tradição, nos diversos factores que a constituem, seja adequada a esse objecto. (Quadros, 1988: 183)

Pessanha distingue, assim, que o engenho dos poetas lendários está em conceberem formas de admirar e contemplar sensações que transcendem a transitoriedade que o tempo lhes impõe.

O díptico “Imagens” e “Quando regressei” ecoa alguns problemas expostos pelo *Fausto* de Goethe, cuja primeira parte circulava em Portugal através de uma tradução feita a partir do francês por António Feliciano de Castilho em 1872, e que consta da biblioteca pessoal macaense de Camilo Pessanha²⁶.

É tema do *Fausto* a venda de uma alma e, portanto, a hipoteca de uma vida em favor de um trato com o diabo, assinado a sangue. O poema “Ó cores virtuais” de

²⁶ A indicação que me levou à leitura do *Fausto* foi lançada pelo professor Gustavo Rubim, aquando da sua sessão no ciclo “Poesia no Museu” dedicada a Camilo Pessanha (que teve lugar no dia 7 de Junho de 2017 no Museu Nacional da Música), organizado por Helena Miranda e Tomás N. Castro.

Pessanha, que versa acerca de vidas que não foram vividas (com personagens como o “Gemebundo arrulhar dos sonhos não sonhados” e os “Abortos que pendeis das frentes de sidra”), retoma estes temas do *Fausto* de Goethe, nomeadamente do seu prólogo em verso, que descreve a dificuldade da fixação do momento (outro recorrente tema de Pessanha):

Tornai-me a aparecer, entes imaginários,
que me enchíeis outrora os olhos visionários!
Poder-vos-ei fixar?... Tenho inda coração
capaz de se render à vossa sedução?... (1872: 17)

Os “entes imaginários” são as expectativas criadas e frustradas por não terem correspondência na vida, quase sempre excedendo-a. Estes “entes imaginários” surgem numa função puramente semiótica, generalizando em duas palavras tudo aquilo que quer designar mas que não pode, funcionando do mesmo modo que as imagens que passam pela retina, no díptico que recorrentemente tenho referido. Tal como os “entes imaginários”, as imagens que passam pela retina servem para substituir a experiência das sensações visuais que uma imagem oferece. E, estando na posição que defendi como sendo metonímica dos restantes sentidos, estas “imagens que passam pela retina” poderiam ser substituídas por “palavras que me chegam aos ouvidos”. Do mesmo modo, os “entes imaginários” do *Fausto* traduzido por Castilho servem uma função similar e contêm a mesma dificuldade pela fixação do momento “Poder-vos-ei fixar?...”; mas estes “entes imaginários” servem uma função de apóstrofe, do mesmo modo que as “cores virtuais” do poema “Final” de Pessanha são chamadas.

No momento de assinar o contrato, o facto de Mefistófeles requerer uma assinatura é parodiado: é incapaz de aceitar a palavra oral de Fausto, que se ri do facto de o diabo precisar de uma palavra escrita, tão transitória como as outras, para contrair este trato:

Que é! Papeladas
até no inferno, rábula! Bem mostras
entender pouco do que seja um homem.
Não vai librado o meu destino inteiro
na palavra que dou? Sendo o universo
um turbilhão perene, achas que possam
quatro letras de borra agrilhoar-me?
(E é geral todavia o preconceito)
Feliz o que tem fé: não se aventura
a coisas em que é tarde o arrepender-se.
De pôr num pergaminho uns papa-ratos,
e assiná-lo, é que todos estremecem,
por entenderem... que a palavra humana
que na pena é já morta, assume vida
se a uma pele defunta a incorporaram.
Vá! Que exiges, espírito danado? (1872: 141-142)

Camilo Pessanha entende o que Fausto vê de jocoso no pedido de Mefistófeles por uma assinatura: para um poeta, a palavra escrita não vale mais que a palavra oral, o que nos leva à dificuldade de fixação do seu texto. Referi anteriormente o critério de

Nelson Goodman da perfeita coincidência ortográfica, sintáctica e semântica de um poema com o seu original, para que seja reconhecido como símbolo literário. Goodman considera que aquilo que reconhecemos como arte literária não coincide com todas as suas execuções (declamações, musicalizações, dramatizações), mas com o próprio texto em si, em perfeita identificação com o original. Trata-se, no entanto, de um critério para poemas que surjam por escrito, perfeitamente deliberados e fixados, o que não é o caso da origem dos poemas de Camilo Pessanha.

A identificação da poesia pela ortografia proposta por Nelson Goodman serve para o reconhecimento de um símbolo literário em função do seu manuscrito original. Isto deve-se ao facto de este mesmo teórico distinguir a literatura como uma arte alográfica de outras que considera autográficas, como a estatuária, em que o símbolo artístico corresponde à própria massa que compõe a estátua. Por outro lado, em poesia, tendemos a lidar com cópias de textos que foram uma vez escritos pela primeira vez, mas que pela escrita podem ser copiados e reproduzidos (permitindo falhas e erros de compreensão ou cópia). É entre estas reproduções e o manuscrito original que Nelson Goodman pede que exista uma perfeita identificação ortográfica.

O caso de Camilo Pessanha tem especificidades que dificultam esta identificação, decorrentes do facto de não ter sido o poeta a editar a sua poesia numa forma que considerasse definitiva. Não é, portanto, possível pensar a poesia de Camilo Pessanha como numa relação de identificação ortográfica com um único original, por existirem vários. A edição crítica de Paulo Franchetti para a *Relógio D'Água* apresenta variantes de cada poema, algumas escritas pelo poeta, outras registadas em segunda mão (como por exemplo, por Fernando Pessoa). Tem de concordar-se que é uma poesia que não está fixa ou que não se pode fixar facilmente devido à multiplicidade de variantes, que descentram o texto.

A análise do texto dos poemas de Pessanha (e das suas variantes) deve ter em consideração o carácter improvisado da declamação que o precedeu. De certo modo, pode comparar-se Camilo Pessanha a um *rapper* por escrever, declamar e improvisar variações sobre a sua poesia, do mesmo modo que a sua poesia varia consoante a sua declamação, também as canções de Kendrick Lamar, por exemplo, variam e chegam a ser editadas e divulgadas as variantes. Tal é o caso da canção “i” do álbum *How to pimp a butterfly*, de 2015, que quando foi lançada como *single* foi muito mais trabalhada, com uma dicção muito mais clara, do que a versão lançada com o álbum, que mais se assemelha a uma actuação ao vivo, que contem versos alterados, substitui por completo o refrão e termina com a simulação de uma discussão. Tanto para Camilo Pessanha, como para Kendrick Lamar, alguns poemas ou canções têm uma planificação principal à qual podem ser aplicadas variações; para ambos, o texto serve apenas de pauta para uma peça que deve ser executada para que possa ser desfrutada.

A técnica poética de Camilo Pessanha prova que o texto não é o que decide a função das palavras, por nele reconhecemos o uso indistinto dos termos de uma homonímia e da cacofonia por via de poliptotos. Esta aproximação à estética musical é feita com duas noções principais: a de que é necessário fazerem-se cedências musicais (por ser a linguagem o instrumento da composição) e a de que é necessário fazer cedências semânticas para que a rima e o ritmo constituam musicalidade²⁷. Então o texto que hoje reconhecemos dos poemas de Camilo Pessanha é apenas um guia de barulhos que devem ser emitidos de modo a assemelhar-se a música e não um meio de fixação filológica do poema — visto que a fixação não era pretendida. Segue que Camilo Pessanha reconheça

²⁷ No artigo “As vozes de Lulu” de M.S. Lourenço, presente na sua antologia de ensaios *Os Degraus do Parnaso*, refere o poema “Violoncelo” de Pessanha como um paradigma da “Melopecia”, a forma teorizada por Ezra Pound segundo a qual “as palavras estão saturadas com propriedades musicais, muito para além do seu sentido corrente, e de tal modo que são estas propriedades musicais o veículo do sentido de todo o poema.” (1991: 20)

na ortografia²⁸ um assunto de debate quando expressa preferência pela ortografia de origem etimológica (face à de origem fonética) na sua conferência “Sobre a literatura chinesa”. Não obstante, reconhece que a ortografia não é a parte mais importante da sua poesia, por ser posterior à fala, que é onde a sua poesia tem melhores efeitos, o que se pode notar no tom de brincadeira com que escreve a Alberto Osório de Castro “Escreva-me cartas grandes e sem gramática” (Pessanha, 2012: 114).

As ligeiras alterações imprevistas ou improvisadas ao vivo concretizam a perfeição da declamação enquanto um momento verdadeiramente vivido pelo poeta. Deste modo, a arte deste poeta aproxima-se também do *jazz*, tal como Theodor W. Adorno descreve este estilo musical:

Jazz is music which fuses the most rudimentary melodic, harmonic, metric and formal structure with the ostensibly disruptive principle of syncopation, yet without ever really disturbing the crude unity of the basic rhythm, the identically sustained metre, the quarter-note. (1983: 121)

A declamação de Camilo Pessanha variava sobre uma estrutura principal que estava escrita, o que contribuía igualmente para a obsessão do poeta com a inflexão da experiência, o que o levava a questionar-se cada vez que punha por escrito os seus poemas, nunca conseguindo aproximar-se suficientemente da sua concretização oral, o que também o levou a manipular a ortografia nos seus rascunhos e manuscritos²⁹.

²⁸ A ortografia suscita preocupações a Camilo Pessanha, que escrevia a 10 de Março de 1894 a Alberto Osório de Castro, em tom jocoso “Escreva-me cartas grandes e sem gramática” (Pessanha, 2012: 114) e que, na sua conferência “Sobre literatura chinesa” distingue a ortografia de base etimológica da ortografia de base fonológica, preferindo a primeira.

²⁹ Podemos reencontrar este mesmo tipo de variação à maneira do *jazz* em Bob Dylan, que ao vivo já declamou mais de vinte versões diferentes da canção “Long and wasted years” do álbum *The Tempest*, de 2012. O site <<http://www.dyllyricus.com>> faz uma coleção das variações ao vivo das músicas de Bob Dylan.

Um exemplo das variações na declamação da poesia de Camilo Pessanha é um argumento para destrinçar qual é, de facto, o último verso do poema “Violoncelo”, que é debate entre Barbara Spaggiari e Paulo Franchetti. Carlos Amaro terá referido que Camilo Pessanha terminava este poema com a palavra “Despedaçadas” separada em sílabas: “Des-pe-da-ça-das”. Ora, este é um excelente método para unir forma e conteúdo, repercutindo o despedaçar das arcadas no despedaçar das sílabas que alicerçam o poema³⁰. E é ainda similar ao “Imen... sa... mente” que Pedro diz de um modo despedaçado à *Constança* de Eugénio de Andrade.

Outra indicação de leitura está na escolha tipográfica para a disposição do poema “Queda”, que se constitui por uma sequência de dísticos que se respondem, um num tom lento e desistente e outro num tom rápido e explosivo. Veja-se:

O meu coração desce,

Um balão apagado.

Melhor fôra que ardesse

Nas trevas incendiado. (96)

Não é só a escolha do itálico para apresentação tipográfica dos dísticos em posição par, como também a escolha do vocabulário que pede uma declaração destes versos de um modo mais rápido, mais explosivo que os dísticos em posição ímpar.

O desinteresse de Camilo Pessanha pela forma escrita dos seus versos pode encontrar-se num piscar de olhos que o poeta faz à poesia de Charles Baudelaire, logo no

³⁰ Esta informação foi avançada pelo professor Paulo Franchetti, que esteve presente na conferência “O rapto da Clepsidra”, que proferi no ciclo *As Teses da Teoria*, no dia 6 de Junho de 2017, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

poema que conhecemos por “Inscrição”. Quando Baudelaire faz uma apóstrofe aos vermes em “Le Mort Joyeux”, parece ter noção da homonímia entre vermes e versos, que são descritos como “noir compaignons sans oreille et sans yeux” (que se pode traduzir por “negros companheiros sem orelhas nem olhos”). Vermes e versos têm esta forma longa, negra e despojada de sensibilidades: tornam-se resquícios da alma dos poetas, já não podem sentir mas alimentam-se do que dela resta, as ideias tidas em vida ou a carne do defunto enterrado.

Um título como “Inscrição” mostra ter perfeita noção das suas funções de escrita (“inscribere”) e de epitáfio. Em “Inscrição”, o poeta entra em cena por um “país perdido”, onde recebe uma língua, com a qual pode falar ou escrever. Esta enigmática expressão, “país perdido”, encontra-se noutro poema de Charles Baudelaire, “Le squelette laboureur”, designando uma possível condenação que surja depois da morte:

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu? (1985: 346)

Pode isto resolver o problema recorrente da crítica “será o país perdido Portugal ou Macau?”, não sendo nenhum destes, mas apenas a morte? O poeta “viu a luz”, a fonte da sua inspiração num “pays inconnu” baudelaireano: a condenação à morte³¹.

³¹ Os poemas “Le mort joyeux”, “Le squelette laboureur” e “Le rêve d’un curieux” são analisados por Izabela Leal, na sua relação com Camilo Pessanha, no artigo “Camilo Pessanha: o morto alegre e a poesia moderna”, na revista *Convergência – Lusíada* de Dezembro de 2011. No entanto, não são estas as associações que movem a articulista, pelo que remeto para o seu artigo.

Em “Inscrição”, o poeta descreve a sua alma “lânguida e inerte”, uma alma que tem saudades ou anseia pelo momento em que recebe sensações e que, no estado em que se encontra, se mostra indefesa: como a escrita que semioticamente aponta para um passado em que era palavra audível, é esta alma que seguirá despida no desfile de poemas consequentes. Mas é quando o poeta almeja ser como o verme e “deslizar sem ruído” pela vida que o poeta parece desejar ser como os seus versos, os quais, enquanto escritos, não fazem ruído. Note-se ainda que deslizar é igualmente um verbo recorrentemente aplicado à escrita com uma caneta. Vermes e versos reúnem-se numa mesma fonte semântica obscura que é a obscura referência ao uso do poliptoto de “vers” feito por Baudelaire. Deste modo, a abertura da *Clepsydra* de Camilo Pessanha, na sua “Inscrição”, faz logo uma referência ao silêncio dos seus versos, que trata como vermes, os animais de estimação que todos temos depois da vida (de que se exceptua quem for cremado).

À luz da auto-referencialidade dos versos do poema “Le mort joyeux”, conseguida pela homonímia do francês entre vermes e versos, na palavra “vers”, a escrita pode ser vista como o funeral da alma poética na inércia da escrita. A alma poética, que se quer livre, dinâmica e em contacto com novas experiências, vê a sua anulação na escrita: os versos são negros e alimentam-se da alma viva para existir, como os vermes se alimentam da carne do cadáver. Mas não é só a alma poética que se vai na escrita: também o seu encantamento, a capacidade de pôr em canto e hipnotizar através da musicalidade. “Inscrição” é o epitáfio de duas campas: do tom musical dos poemas que lhe seguem e da alma do poeta “lânguida e inerte”.

Devido à sua matriz musical, a composição da poesia de Camilo Pessanha está recheada de harmonizações entre os seus micro-significantes e o seu sentido, como aliterações, assonâncias, pausas e quebras rítmicas que procuram emular em som o

sentido semântico daquilo que formam como palavras³². A poesia pretende fazer esquecer o meio linguístico sobre o qual se funda através da musicalização almejada pelas manipulações sonoras que compõem os seus versos, suspendendo o significado a um nível que é harmonizado com os seus veículos significantes.

Na poesia de Camilo Pessanha, a relação de símbolo artístico é mais fácil de entender numa relação como a de uma partitura musical para com uma execução da mesma do que na canónica relação do símbolo literário, entre manuscrito original e edições ou reedições. Decorre isto do facto de Pessanha recorrer à sua memória para declamar ou autografar os seus poemas. Na execução, que é a declamação (ou ao colocá-los por escrito), os poemas de Pessanha variam relativamente a qualquer das suas versões escritas. Há que notar que, apesar de não ser costume decalcar para uma partitura as variações que uma peça em execução apresenta em comparação com o seu original, conhecemos registos que Fernando Pessoa fez das declamações de Camilo Pessanha, e que são contemplados na edição crítica da *Clepsydra* de Paulo Franchetti.

Uma demanda filológica por aquilo a que esta disciplina chama de Urtext é uma reconhecível utopia para a obra de Camilo Pessanha, ainda para mais sabendo que nos referimos a um poeta que recorrentemente expressa a sua ansiedade com o facto de nenhuma imagem se fixar na retina dos seus olhos. Assim, mesmo as variantes de cada poema, inclusive as que revelam ser parte do seu processo criativo, são como transcrições, partituras que registam várias execuções que se referem a um mesmo conjunto de significação (o poema que nunca chegou a ser fixado pelo poeta numa forma preferida e derradeira) e que foi executado de diversas formas.

³² Uma melhor explicação deste processo de correspondência entre os micro-significantes e os seus sentidos na poesia de Camilo Pessanha encontra-se no artigo “A fono-estilística de Camilo Pessanha”, de Stephen Reckert, na edição N.º 129/130 de Julho de 1993 da revista *Colóquio/Letras*.

As condições que envolvem a poesia de Camilo Pessanha fazem observar inúmeras divergências ortográficas e de pontuação (algumas sendo da responsabilidade dos seus editores) que fazem notar, por sua vez, a abertura de um fosso entre o que está escrito e a forma como é declamado, conforme Peter Kivy o descreve nos seus ensaios acerca de *Music, Language, Cognition*. Conhecer e respeitar a ortografia e o pensamento de Camilo Pessanha é um passo para se conseguir edições e apreciações críticas que melhor façam entender a intenção do poeta. O complemento fornecido por um estudo deste tipo recorre ao que Kivy chama de “interpretação historicamente informada” no ensaio “On the Historically Informed Performance”. Para Peter Kivy, a interpretação historicamente informada tem por objectivo estreitar o abismo metafórico que se abre entre a partitura e a execução através do conhecimento dos cunhos pessoais que determinados executantes deram às peças que executavam. A declamação do poema “Violoncelo” feita em casa de Carlos Amaro, que terminava com a decomposição silábica da palavra “des-pe-da-ça-das”, contribui para nos decidirmos por uma variante que melhor corresponda às suas intenções. A opção tipográfica pelo itálico nos dísticos pares do poema “Queda” como um modo de fazer notar o ritmo que devem ter na declamação coincide com o recurso a uma semântica de violência, impetuosidade e rapidez que responde aos dísticos ímpares, que são calmos e estóicos.

Uma tal investigação é igualmente necessária para a filologia, que pretende fixar um texto o mais próximo possível da intenção do seu autor, especialmente em trabalhos com espólios e com publicações póstumas — ou, como é caso em Camilo Pessanha, pouco orientadas pelo poeta.

Conclusão

A análise da forma como os primeiros editores da *Clepsydra* de Camilo Pessanha lidaram com os vestígios deste livro não levou apenas a acusações de erros, mas também a importantes indícios do plano maior de livro a que poderia corresponder. Encabeçada por uma “Inscrição” tumular, a *Clepsydra* constitui-se como o livro que enterra todos os momentos passados, roubados pelo passar do tempo e pela entrega de novos momentos que, sem os substituir, constituíram novas sensações e surpreenderam o poeta.

Se Gustavo Rubim identifica a *Clepsydra* como um livro fantasmagórico, cujos vestígios o deixam num patamar entre o indecível pelo filólogo e o indecível pelo poeta, então é importante inquirir o fantasma como termo desta analogia. O fantasma não se move como aquilo de que é fantasma se movia. O fantasma da *Clepsydra*, é uma assombração dos vestígios escritos que são os seus poemas, autênticos jazigos para cada momento a que se reportam, recordações de algo que em tempos esteve vivo e agora só existe como uma memória enterrada numa praia, sujeita a novas passagens da maré. Esta poesia tenta vingar-se do roubo que o tempo fez ao poeta, procura celebrar os momentos que passaram, mas falha por nunca se fixar e o tempo torna a ganhar o jogo.

Camilo Pessanha é um poeta que se livrou do roubo do tempo e aprendeu a lidar com a efemeridade, que não lhe permitia a sensação de que tinha vivido plenamente os momentos, através da poesia. No entanto, nunca foi um poeta despreocupado com a apresentação da sua poesia em livro: não é só pela demarcação do primeiro e do último poema, do díptico que tomaria a posição central e da designação de outros dípticos, atribuindo-lhes uma justaposição obrigatória na sua apresentação em livro, que sabemos da dedicação de Camilo Pessanha à composição de um livro. É também nas críticas que fez aos livros de poemas de António Fogaça e de Alberto Osório de Castro que

encontramos a expressão de determinadas preferências no que toca à sua ideia de livro, nomeadamente que a ordem e o equilíbrio dos seus poemas devem ser ponderadas (na crítica a *Os Versos da Mocidade*) e que deve existir um tom comum que percorra os poemas (que louva em *As Flores de Coral*). E talvez fossem estas suas críticas a expressão dos seus maiores receios, talvez a falta de interesse pela edição da sua poesia que demonstrou nos últimos anos de vida se configure como um último grito pela libertação do texto fixo.

Se a sua poesia tivesse uma sequência estrita de poemas, de títulos e de um princípio meio e fim, todas estas indicações (que poeticamente foram dadas verbalmente) teriam sido desfeitas pela morte do poeta. Morto, já não pode responder a estas dúvidas e o que disse em vida não se escreveu. Pela morte, Camilo Pessanha liberta-se uma última vez dos sofrimentos da imposição da forma; morto, livra-se da sensação de transitoriedade, como o almejava a sua alma poética, mas é também morto que deixa o seu livro verdadeiramente livre. Enquanto a sua inscrição tumular (a literal) o vai reduzir a uma frase fixa para toda a eternidade, a *Clepsydra*, que é só uma palavra com função de título, é incapaz de reduzir toda a liberdade da sua alma poética a uma forma verdadeiramente fixa, desprovida da sua melodia.

Aqui reside a dificuldade filológica oferecida pela poesia de Camilo Pessanha: é preciso invocar os fantasmas, encantar os poemas para que a sua alma recupere o movimento que em vida teve e é precisamente isso que a fixação do texto imposta pela filologia é incapaz de fazer.

Os poemas que compõem a *Clepsydra* são de tal modo líricos que franqueiam os limites entre a poesia e a música e só perdem essa força pela âncora semântica que carregam. Apesar de serem sons harmonizados, a poesia perde sempre para a música por ainda permitir a distinção entre a sua forma e o seu conteúdo; no entanto, os poemas de

Camilo Pessanha são dos poemas da língua portuguesa que melhor iludem esta distinção. Da expressão portuguesa, foi o único poeta que, na época em que mais escreveu, o *fin-de-siecle*, melhor cumpriu o ideal estético de Paul Verlaine: “De la musique avant toute chose”.

Era quando o próprio poeta declamava que melhor se nota a imposição das liberdades poéticas em relação à forma como estavam escritas. O poeta fazia uso do abismo que se abre entre o texto, que tinha memorizado, e a declamação, transformando deslizes fortuitos em cristais da musicalidade desta poesia.

A poesia de Camilo Pessanha ensina-nos por via da fina ironia a felicidade que se encontra nas possibilidades de estar vivo face à morte, a conclusão lógica da vida. Tal como os seus poemas, equacionados com a morte quando surgem escritos, ninguém canta depois da morte. Ao orientar a sua poesia para a música e para a morte, o poeta que é também um esteta brinca com a ideia geral de que ninguém liga ao que os poetas dizem. De facto, Pessanha não preferia estar morto e é ironicamente que diz preferir “não ouvir nem ver”, por saber que só a vida pode oferecer impressões como constantes surpresas.

Ao analisar, nos seus poemas, a efemeridade, a transitoriedade e a fixação pela morte, o poeta sublinha por via de uma psicologia inversa a liberdade que se tem durante a vida: de não se deixar fixar por nada, de ser múltiplo, capaz de ser corregedor predial, licenciado em direito, professor de história, opiómano, exímio poeta e autêntico esteta em simultâneo e saber que a morte só vai fixar as características negativas que se tem em vida.

A pulsão pela vida patente nos poemas de Pessanha deixa entrever-se pela sua paródia da morte como um sítio melhor, por prometer a anestesia; pode talvez ser melhor explicada pela analogia com o brilho nos olhos que dá força de vontade a um esteta como Walter Pater, que conclui a sua inquirição acerca do Renascimento:

A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. (1986: 152)

Saber que se tem um número contado de pulsações cardíacas por dia e que a elas se deve dedicar o tempo para uma vida repleta de sensações que afinassem a sua bússola moral seria vertiginoso para Camilo Pessanha, mas terá sido o motor da sua poesia.

É de relevar a sintaxe da frase em que o poeta refere a sua surpresa por ver o seu livro editado e nas suas mãos: “foi das mais doces comoções da minha vida e da minha surpresa” (2012: 56), que dá à surpresa um estatuto idêntico ao da vida. A “surpresa” é empregue nesta frase como se fosse uma faculdade susceptível de ser activada e de apreender e apreciar uma gradação de sensações ou comoções que podem ou não ser doces (ou referentes a outras qualificações): a sua surpresa é posta ao nível da sua vida e é igualmente agitada por comoções. Cada exaltação da surpresa contribui para a sua educação estética e, por ser surpreendente ou inesperada, impede a formação de hábitos, que é o que Walter Pater considera o maior falhanço das pessoas.

À medida que foi envelhecendo, o poeta sentiu o tempo passar como a água por uma clepsidra e procurou distinguir nas experiências a melodia da água que passava, pretendendo transpor este som para poesia. A abulia que projectava na poesia deve-se ao seu aborrecimento com o tempo que continuamente lhe roubava as sensações, que eram como areia que lhe caía por entre os dedos.

Por isso, não teve receios de se mudar para Macau quando a situação familiar o exigiu. A sua poesia está em eterna dívida para com momentos passageiros e passados, para com os quais serve de cerimonial fúnebre, prestando-lhes um culto da nostalgia e uma esperança num futuro diferente e melhor, acerca do qual pudesse continuar a escrever.

Bibliografia

I. De Camilo Pessanha

Pessanha, Camilo, *Clepsidra*, edição de Paulo Franchetti, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____, *Clepsidra*, organização de Barbara Spaggiari, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

_____, *Clepsidra e outros poemas*, organização de João de Castro Osório, Lisboa: Ática: 1973.

_____, *Clepsydra*, edição crítica de Paulo Franchetti, Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

_____, *Correspondência, dedicatórias e outros textos*, organização de Daniel Pires, Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

_____, *Obras de Camilo Pessanha II – Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*, organização e notas de António Quadros, Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

II. Outros

AAVV, *Arquivo Fernando Pessoa*, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos> conforme consultado a 4 de Setembro de 2017.

AAVV, *Dyliricus*, “Bob Dylan variations from original versions of his songs”, disponível em <http://www.dyliricus.com> conforme consultado a 28 de Agosto de 2017.

Adorno, Theodor W., “Perennial Fashion — Jazz” in *Prisms*, Massachusetts: The MIT Press, 1983, pp. 119-132.

Almeida, João Paulo Barros, *Sentimento e Conhecimento na poesia de Camilo Pessanha*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

Barreiros, Danilo, “O «Caderno» de Camilo Pessanha” in *Persona*, volume 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Julho de 1984, pp. 53-65.

Baudelaire, Charles, *As Flores do Mal – Edição Bilíngue*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira.

Castro, Alberto Osório de, *Obra Poética*, vol. I, organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

_____, *Obra Poética*, vol. I, organização de José Carlos Seabra Pereira, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

Castro, Eugénio de, *Antologia*, introdução, selecção e bibliografia de Albano Martins, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

Cesariny, Mário, “Camilo Pessanha” in *as mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa: edição do autor, 1971.

Franchetti, Paulo, blog de artigos, resenhas e textos inéditos, disponível em <http://paulofranchetti.blogspot.pt> conforme consultado a 16 de Setembro de 2017.

Feijó, António M., “Histórias de Sucesso” in *A Teoria do Programa*, org. António M. Feijó e Miguel Tamen, Lisboa: Edição do Programa em Teoria da Literatura, 2007, pp. 245-262.

Ferro, António, *A Situação* in *Obras de António Ferro*, vol. I, Lisboa: Verbo, 1987, pp. 332-336.

Goethe, Wolfgang, *Fausto*, tradução de António Feliciano de Castilho, Porto: Viúva-Moré Editora, 1872.

- Goodman, Nelson**, *Languages of Art*, New York: Hackett Publishing Company, 1968.
- Gumbrecht, Hans Ulrich**, *The Powers of Philology*, Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Johnson, Barbara**, “The Dream of Stone” in *A New History of French Literature*, organização de Denis Hollier, Harvard University Press, 1994, pp. 743-748.
- Kivy, Peter**, “On the historically informed performance” in *Music, Language, Cognition*, Oxford: Clarendon Press, 2007, pp. 91-110.
- Lemos, Esther de**, *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1956.
- Lourenço, M. S.**, *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa: O Independente, 1991.
- Margarido, Alfredo**, “Camilo Pessanha, poeta da escrita” in *Persona*, volume 10/11, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Dezembro de 1985, pp. 76-84.
- Nagel, Alexander**, “Environments, Flatbeds, and other forms of receivership”, in *Medieval Modern – Art out of Time*, Londres: Thames and Hudson, 2012, pp. 178-195.
- Oliveira, António Falcão Rodrigues de**, *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, Lisboa, Ática, 1979.
- Pater, Walter**, *The Renaissance*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.
- Pessoa, Fernando**, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, organização de António Quadros, Lisboa: Europa-América, 1986.
- Pires, Daniel**, “Cronologia da Vida e Obra de Camilo Pessanha”, disponível em <http://purl.pt/14369/1/cronologia1867.html> conforme consultado a 8 de Setembro de 2017.
- _____, *Homenagem a Camilo Pessanha*, Macau: Instituto Português do Oriente, 1991.
- Shakespeare, William**, *Hamlet – The Arden Shakespeare*, Londres: Routledge, 1982.

Reckert, Stephen, “A fono-estilística de Camilo Pessanha” in *Colóquio/Letras* N.º 129/130, Julho de 1993, pp. 87-96.

Rubim, Gustavo, “Fantasmas do Livro” in *A canção da obra*, Viseu: Textiverso, 2008.

Sá-Carneiro, Mário de, *Correspondência com Fernando Pessoa*, organização de Teresa Sobral Cunha, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____, *Verso e Prosa*, organização de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

Agradecimentos

À minha família e aos meus amigos, pelo amor,

A João R. Figueiredo e Miguel Tamen, pela orientação,

A Paulo Franchetti e Gustavo Rubim, pela amizade,

Aos teóricos, pela autenticidade,

A Ana Luísa Vilela, Carla Ferreira de Castro e Cristina Firmino Santos, pelo apoio,

À Raquel Fernandes, ao Tiago Alves, ao Pedro Banha e à Élis Siqueira, pela ambição,

A Cristina Brejo, pelo empurrão.